تراژدی کافی نیست

ترجمه اثری از کارل یاسپرس

فیلسوف معاصر آلمان

Tragedy Is Not Enough

Karl Jaspers

استاد علی اکبر خانجانی

بسم الله الرحمن الرحیم

عنوان کتاب :تراژدی کافی نیست

مترجم : استاد علی اکبر خانجانی

تاریخ ترجمه :۱۳۷۹

تعداد صفحه:۴۴

فهرست

مقدمهٔ مترجم

بسم اللّه الرحمن الرحیم

قبرستان،آرامترین جای جهان است،در آنجا هیچ درد و آرزو و ناکامی و جنگی در میان نیست. حتی زنده هائی که به آنجا می روند نیز در آرامترین وضعیت قرار دارند و در کمال صلح ممکنه نسبت به یکدیگر بسر می برند. زیرا قبرستان مظهر وقوع غایت تراژدی انسان است.وکمال تراژدی همان ختم تراژدی است ونیز ابدیتِ تراژدی. ودر این مقام است که جدال و جنگ عاطفی وفکری و فیزیکی بین افراد و گروهها وتمدنها به پایان می رسد. این است که یاسپرس ،معرفت تراژیک را مهمترین عامل رابطه و صلح وتفاهم میداند و نقصان در این معرفت را هم عامل تفرقه و جنگ می خواند.
تراژدی،خودعین نبرد است: نبرد انسان با خودش و با کل حیات و جهان هستی و با دیگر موجودات عالم مخصوصاً انسانها. نبردی که به مرگ و نیستی می انجامد و تراژدی را کامل و ختم می کند و مفهوم می سازد. اگر تراژدی در کمال و پایانش، فهم شود، مرگ و نیستی است که فهم شده است و این فهم موجب صلح است و ختم کنندهٔ تراژدی. پس پایان تراژدی همان فهم پایانی تراژدی است قبل از اینکه تراژدی پایان پذیرد زیرا تراژدی را بخودی خود پایانی نیست. پس بنظر می رسد که فهم غائی تراژدی یک فهم پیشاپیش است از واقعه ای که هنوز به غایتش نرسیده و مقصدش را آشکار نکرده است. پس معرفت کامل تراژیک، نوعی معرفت بر قیامت است: قیامت انسان. پس می بینیم که معرفت تراژیک کامل نمیشود و تراژدی را پایان نمی بخشد مگر اینکه انسان موفق به درک مسلمی از غایت خویش شود و پیشاپیش قیامت خود را در خویشتن بر پا کند و دریافت نماید و تراژدی هستی را پایان بخشد و بر هستی خود فائق آید. فقط در این مفهوم و واقعه است که بی کفایتی تراژدی،مفهوم می شود؛ بی کفایتی هستی انسان بواسطه معرفتِ برهستی جبران می شود. هر چند که یاسپرس این معنا را بطور ضمنی در این کتاب کمابیش ادا می کند ولی بطور روشن و مبرهن بطور کامل از تراژدی هستی که همان تراژدی اگزیستانسیالیزم است، رهائی نمی یابد و از آن فرا نمی رود. تا مرز نهائی آن میرود ولی از آن مرز نمی گذرد هر چند که می خواهد بگذرد. در اینجا "اگزیستانسیالیزم" نه بعنوان یک فلسفه و یا ایدئولوژی بلکه بعنوان اسارت جهانی انسان در محدودهٔ هستی خویش، قابل بررسی می باشد. یعنی بعنوان یک واقعیت بشری. زیرا تراژدی محصول همین واقعیت است: جبر بودن! جبری که به"نبودن" می انجامد و خود جبر نیز با این واقعه از میان می رود. یعنی بودن محکوم به نبودن است و تراژدی از این محکومیت است که بر می خیزد. تراژدی عام "تنازع بقا" نیز جنبه ای ابتدائی و غریزی از همین محکومیت مذکور محسوب می شود که کل بشریت را در برگرفته است ولی انگشت شمارانی در هر عصری از این حد غریزه فراتر رفته و به عرصهٔ معرفت وارد گشته و موفق به درک تمامیت و بنیاد تراژدی هستی انسان در عالم وجود شده اند و برخی از آنها آثاری مکتوب نیز بر جای نهاده اند که آثار جاودان ادبیات بشمار می آیند: شاهنامه فردوسی، لیلی و مجنون، هاملت، أدیپ، فاوست و امثالهم.
فلسفهٔ یاسپرس را به لحاظی فلسفه تراژیک نامیده اند: فلسفهٔ اصالت شکست! این فلسفه هر چند که در اندیشه غربی از معروفیت و مقبولیت چندانی برخوردار نیست ولی در اندیشه شرقی از ریشهٔ قدرتمندی برخوردارست و بارها در طول تاریخ تحت عنوان مذاهب و مکاتب عرفانی ظهور کرده و در عرصه ادبیات هنوز هم می درخشد و به عنوان آخرین پناهگاه انسانهای اهل معرفت، مطرح می باشد. تقریباً کلیّه ادبیات عرفانی شرق و نیز عرفان اسلامی و ایرانی شباهت شدیدی به فلسفه اصالت تراژدی در مکتب یاسپرس دارد و چه بسا که خود یاسپرس نیز از این منابع شرقی بهره ای کلان برده است و بر آن اساس مکتب خود را پرورانیده و توجیهات یونانی آن هم عمدتاً تحت تأثیر تفاسیر عرفانی شرق قرار دارد. و بدین دلیل است که فلسفه یاسپرس از حریم کلی فلسفه غربی فراتر رفته و رنگ و بوی عرفان و اشراق یافته و بهمراه هایدگر ناقوس مرگ و پایان فلسفه غرب را به صدا در آورده است.
یاسپرس معتقد است که انسان با درک بنیادین تراژدی هستی خود و سپس با پذیرش این تراژدی که نتیجهٔ طبیعی چنین درکی می باشد، می تواندازتراژدی فراتر رود و بدین گونه از اسارت هستی رها شده و"هستی دار" گردد. یاسپرس فقط انگشت شمارانی را در طول تاریخ در چنین مقامی می یابد که می توان از بودا و پیامبران بزرگ و سقراط و فلوطین و نیچه و امثالهم نام برد. بدین ترتیب فلسفه یاسپرس در مرز عرفان قرار دارد که با پذیرش "فنا"، بر بقا فائق آمده و تراژدی را ختم می کند و به سوی صلح و رضایت کامل و فرا رونده می رود. لذا یاسپرس را بایستی از سخنگویان طراز اول عرفان نظری در تاریخ معاصر

غرب دانست که عرفانش از مسیحیت نیز فراتر رفته و بنیادهای عرفان نظری را در کل جهان اسلام و بودائیسم نیز در بر می گیرد.
و اما این کتابی که پیش روی دارید تفاوت خاصی نسبت به سائر آثار یاسپرس دارد نه فقط به این دلیل که یاسپرس در این کتاب انگشت بر روی قلب فلسفه خود گذاشته است بلکه این کتاب را در تراژیک ترین دوران تاریخ آلمان و تاریخ معاصر جهان یعنی دوران جنگ جهانی دوم نوشته است آن هم نه در کنار گود واقعه بلکه درست در وسطش و در خاک آلمان و زیر بمباران خارجی و تهاجم و فاشیسم داخلی و در شرایطی که مرتباً مأموران گشتاپو به منزلش هجوم می آوردند و او را برای تجسس به مراکز تفتیش عقاید می بردند و لحظه ای آرامش و امنیت نداشت. بدین لحاظ این اثر یاسپرس، واقعی ترین و تراژیک ترین اثر اوست. یعنی بیش از هر اثر دیگرش به قلب فلسفه اش نزدیک است هم به لحاظ موضوع هم محتوا و هم موقعیت. و از طرفی آرامش حاکم بر یاسپرس در جریان نوشتن این کتاب، که در متن کتاب کاملاً محسوس است نشان دهنده این امر است که یاسپرس به لحاظ باطنی تا حدودی موفق بوده که تراژدی را درک نموده و پذیرا شود. با این که یاسپرس از همان نخستین مراحل حاکمیت نازیسم مورد طرد و لعن قرار گرفت و از همه حقوق انسانی و اجتماعی و علمی محروم گردید ولی مثل هزاران روشنفکر و دانشمند آلمانی از کشور نگریخت و تا به آخر تراژدی، یک شاهد باقی ماند و تراژدی را گام به گام در خویشتن و نیز در کالبدیک ملت گزارش داد. هر چند که در این کتاب تقریباً به طور مستقیم هیچ نام و اثری از وقایعی که در آن دوران می گذشت، نیست ولی اهل معنا می تواند آثار معرفتی اش را درک کند. همین روش یاسپرس در نگارش این کتاب در قلب تراژدی نازیسم و جنگ دوم جهانی، نشان دهنده شهادت و نظارت بی طرفانه و مخلصانه و عارفانه او از واقعه است که دال بر تقوای کم نظیری در وادی معرفت می باشد که معرفت را از آفت سیاست مبرا ساخته و بلکه سیاست را در معرفت حل کرده و تبدیل به بصیرت نموده است. بصیرتی که از طریقش می توان بر تراژدی سیاست فائق آمد.
به لحاظی می توان گفت که تاریخ، بستر ظهور تراژدی هستی انسان است و همه پدیده های فرهنگ و تمدن های بشری در معنا و ظهور نهائی خود، تراژیک هستند و اشکال متنوع این تراژدی را اثبات می کنند: مذهب، ملیّت، هنر، فلسفه، سیاست و اقتصاد. یاسپرس معتقد است که تراژدی های بزرگ محصول دوران انتقال فرهنگ ها و تمدن ها می باشند. به این لحاظ می توان هر تراژدی بزرگی را نشانه یک "اجل" یا قیامت صغری دانست که کل بشریت را به سوی اجل بزرگ یا قیامت کبری می راند. یعنی هر تراژدی حاصل نبرد انسان (فرد یا تمدن) در رویاروئی با اجل خویش است. لذا می توان گفت که اگر انسان در این رویاروئی فهیم و تسلیم باشد هرگز تراژدی ای رخ نخواهد داد که موجب تباهی و انهدام باشد.
بنابراین تراژدی حاصل نبرد آخرین هر فرد، فرهنگ، تمدن یا مذهبی در لحظه مرگش می باشد و این نبرد برعلیه آن اندیشه و تمدن شکل می گیرد که در حال تولد است و قرار است تمدن و فکر آینده را پدید آورد.
پس بدین ترتیب این فلسفه تراژیک در مکتب یاسپرس در تأیید و تکمیل جنبهٔ دیگری از فلسفه اش قرار می گیرد که "ارتباط" نام دارد. یعنی تراژدی حاصل رویاروئی و ارتباط یک فرهنگ با فرهنگ جدید دیگری است: انسانی با انسانی دیگر،مذهب و آرمانی با مذهب و آرمان جدید دیگری که در حال پیدایش است: تراژدی فروپاشی فرعون در رویاروئی با موسی و مذهبش،تراژدی محاکمه مسیح بدست روحانیت در حال موتِ بنی اسرائیل، تراژدی جنگهای صدر اسلام، تراژدی جنگهای صلیبی و تراژدی جنگهای جهانی اول و دوم، نمونه های بزرگ و عریان این جنبه از تراژدی می باشند که به معنای دوران انتقالی تمدن به تمدن دیگر است. جنگهای آزادی بخش و ضد استعماری و جنگهای ایدئولوژیکی مدرن نیز نمونه های دیگری از این امر محسوب می شوند. این جنبه از تراژدی فقط در عرصه حیات کلی جوامع واقع نمی شود و بلکه بسیار دقیق ترش در حیات فردی بشر قابل بررسی است که بطور روزمره در روابط اجتماعی جاری می باشد و به مثابهٔ تراژدی مستمر حیات و هستی انسان در رابطه با هستی های دیگر انسانی است که حرکت بلاوقفهٔ مرگ و فرارونده گی و رشد و تعالی انسان را به نمایش می گذارد و بطور اجتناب ناپذیری بر بشر تحمیل می شود. این تراژدی بلاوقفهٔ افراد بشری در پوشش زندگی خصوصی عموماً پنهان می ماند و گاه در آثار ادبی جهان پرده از رخسار برمی دارد و هاملت ها و رستم ها و شیخ صنعان ها را معرفی می کند. مشهورترین و جهانی ترین سیمای تراژدی زندگی فردی و تراژیست های بزرگ تاریخ را می توان در کتب مقدس جستجو کرد: اوستا، تورات، اوپانیشادها، انجیل و قرآن: تراژدی آدم و نوح و ابراهیم و اسماعیل و یعقوب و ایّوب و یحیی و موسی و عیسی و مریم و امثالهم. و این تراژدیها از هر لحاظی ازتراژدیهای داستانی ادبیات جهان، برتری دارند زیرا هم به واقعیت تاریخی نزدیکترند و هم ریشه در اعتقاد مذهب و سنت و اخلاق بشری دارند و محسوس تر و مقبولتر آمده اند تا هاملت و ادیپ و رستم و فاوست. هر چند که همواره جماعت اهل کتاب و روشنفکر به اسطوره های تراژیکی در ادبیات داستانی علاقه مندترند تا اسطوره های تراژیکی در بطن تاریخ واقعی ملل و مذاهب. مثلاً در کشور خودمان نیز شاهد هستیم که رستم و هاملت بیشتر مد نظر اهل سواد هستند تا مزدک

وعلی(ع). این مسئله در جماعت روشنفکران مغرب زمین نیز مصداق دارد و یکی از خلاقیت های کارل یاسپرس آنست که با اینکه در رأس نهضت روشنفکری مدرن غرب قرار دارد ولی رجعتی به منابع و شخصیت های واقعی تراژدی در تاریخ مغرب زمین نموده و اندیشه و احساس کاملاً جدیدی را بر انگیخته است و همین رجعت اساس پدید آمدن مکتب یاسپرس می باشد. این رجعت در اکثر فرزانگان معاصر غرب و خاصه آلمان کمابیش به چشم می خورد: هایدگر، مارسل، سارتر،بوبر، تیلیخ و امثالهم. ولی ویژگی یاسپرس نسبت به دیگران آن است که منابع مذهبی و فلسفی و هنری را توأماً بکار گرفته است و سقراط و مسیح و لئوناردداوینچی را در خط واحدی مد نظر قرار می دهد و به حقایق کاملاً جدیدی دست می یابد و نوعی وحدت را در وادی معرفت بنا می نهد. و متأسفانه در کشور ما هنوز هیچ توجّه جدّی و بنیادینی به این نگرش جدید مبذول نگردیده است و هنوز اهل کتاب و جماعت روشنفکرما به سبک قرن هیجدهم و نوزدهم به مسائل جدّی انسان و جامعه و تاریخ می نگرد که نوعی رومانتیزم فریبنده می باشد و ادبیات را تبدیل به یکی از مهلکترین مخدرات مدرن می کند و نهضت روشنفکری ما را به خوابی مرگبار مبتلا کرده و از واقعیت بیگانه می سازد. از جمله محصولات تراژدی، آنگاه که به غایت خود می رسد آنست که فرد را اگر اهل دین بوده باشد کافر می کند و اگر اهل فکر بوده باشد دیوانه می سازد و گاه به خودکشی می کشاند. زیرا تراژدی عرصهٔ ظهور برزخ و پوچی و نیهیلیزم روانی است. زیرا تمامیت فرد را در مرحله نهائی، بر سرش خراب می کند و بقول عرفای ما، خرابات پدید می آورد.و لذا فرد اگر دیوانه نشود و یا خود کشی نکند به مواد مخدر پناه می برد تا خود را فراموش کند. مگر اینکه انسانی اهل معرفت باشد و بواسطه معرفت از این برزخ بگذرد و بقول آل احمد از خط فنای هویتی، عبور کند.

کسی که اهل دین بوده باشد و به معرفتی پایدار و باطنی اتصّال نداشته باشد در هنگام فروپاشی خود، خدا را مقصر می یابد و لذا کافر می شود. و البته که این کفر به لحاظ درجهٔ عقلانی دین، برتر از آن ایمان قدیم است و باز هم می تواند به ایمانی برتر راه یابد؛ ایمانی که خدا را امری مشروط نمی سازد و بلکه در مطلقش می شناسد و می پرستد. و اینگونه است که به ناگاه یک آدم خوبِ عاقل خدا پرست مبدل به یک آدم بد کافر و دیوانه می شود. این وضع اگر کهنه شود و راهی بسوی معرفت و حقیقت نیابد بتدریج تبدیل به ایدئولوژی تراژدی می شود: بَه! چه بدبخت هولناک و بزرگی هستم، هیچکس نمی تواند به اندازهٔ من بدبخت و دیوانه و درمانده شود!! در اینجا تراژدی می تواند برای مدتی به عنوان یک ایدئولوژی و مذهب ارضاء کنندهٔ جدیدی دلیلی برای زیستن باشد: بدبختی ساقط شده و بی همتا!! و اینجا دیگر تراژدی به عرصهٔ جنایت های بزرگ و آگاهانه و عمدی وارد می شود. در اینجا ما به مرحلهٔ غایت تراژدی رسیده و در حال بسر آمدن اجل خویش هستیم. بطور مثال این وضع اخیر را می توان در آخرین ماهها و هفته ها و روزهای زندگی هیتلر به روشنی درک و احساس نمود. یعنی آن ایّامی که هولناکترین جنایت هارا بطور جنون آمیزی مرتکب شد و نهایتاً خود و همسرش را کشت. و وضعی شاید بمراتب هولناکتر نصیب قائم مقام او یعنی گوبلز شد که خود و همسرش و شش فرزندش را در آخرین لحظات سقوط آلمان، کشت. قابل ذکر است که گوبلز روشنفکرترین عضو رهبری کل حزب نازی بود و بدون او این حزب هرگز نمی توانست به چنین قدرتی دست یابد و تنها فردی از نخبگان این حزب بود که تا به آخرین لحظه به هیتلر وفادار ماند وبهمراه او خود کشی کرد.

در نقطهٔ مقابل این نوع تراژدی که منجر به خودکشی و خود – براندازی عمدی میشود، تراژدی بسیار مشابه دیگری وجود دارد که ماهیتاً بکلی متفاوت وبلکه متضاد با آن است. و آن تراژدی مردان حق، پیامبران و قدیسین است:مسیح، مزدک، ژوردانو برونو، حلّاج، سقراط، علی(ع) و حسین(ع) و امثالهم. ودر درجاتی خفیف تر شاید بتوان امثال گاندی، مصدّق، میرزا کوچک خان جنگلی، سید جمال اسد آبادی و کلاً قهرمانان آزادیبخش ملل را در نهضت های معاصر جهان نیز در همین رده قرار داد: لومومبا، مالکوم ایکس و حتّی انسان های بظاهر ملحدی مثل مارکس و نیچه و انیشتن را.

تفاوتی که در بنیاد و ماهیت این دو نوع تراژدی مذکور وجود دارد نه در صورت واقعه بلکه در معرفت انسان تراژیکی قرار دارد که بر پا کنندهٔ آن تراژدی است یعنی در مثالی کامل و شدید اگر مثلاً هیتلر را نمونه ای برجسته از آن نوع تراژدی و گاندی را که تقریباً معاصر اوست نمونه ای از این نوع تراژدی روی در روی هم قرار دهیم تنها وتنها تفاوتی که می یابیم مربوط به امر معرفت و انتخاب است: معرفت پیشاپیش بر تراژدی خویشتن و پذیرش و انتخاب عاشقانهٔ این تراژدی. هیتلر از آغاز تا به پایان تراژدی خویش جز به نیت پیروزی مطلق بر کل اروپا و بلکه کرهٔ زمین نیندیشید و اقدامی نکرد یعنی هیتلر یک شخصیت تراژیک ضد تراژدی بود. یعنی هیتلر نه معرفتی بر موجودیت تراژیک خویشتن داشت و نه حتی لحظه ای قدرت پذیرش غایت تراژیکی خود را داشت و خودکشی او فقط و فقط به قصد روبرو نشدن با غایت تراژدی خود بود ولی در این تلاش تراژیکی ضد تراژیک خود شکست خورد زیرا درست از همان چه که یک عمر می گریخت مبتلایش گردید. ولی در عین حال قدرت تراژیکی در هیتلر به میزانی بود که نبرد او برعلیه عاقبت تراژیکی خود را منجر به واقعه ای نمود که سرنوشت اروپا را و متعاقباً کل جهان

را در بسیاری از مسائل دگرگون ساخت مثلاً بطور نمونه انقراض استعمار اروپایی و مخصوصاً انگلیسی و سرکار آمدن امریکا به عنوان رهبر جدید استعمار جهانی و در فاصله این جابجایی قدرت دهها کشور در بند استعمار در سراسر جهان دچار انقلاب شدند که این انقلابات حتی فرهنگ و سرنوشت ملی و درونی این ملتها را دگرگون ساخت.
و اما کسی چون گاندی از همان آغاز تراژدی خویش با آگاهی و اختیار غایت تراژدی خود را دیده و فهمیده و پذیرفته بود. این تفاوت بنیادی و ماهیتی را در همهٔ رویارویی های تراژیکی تاریخ می توان یافت مثلاً تراژدی فرعون در مقابل تراژدی موسی. یعنی تراژدی استوار بر آگاهی تراژیک، موفق به فایق آمدن بر تراژدی می شود و بنابراین تبدیل به یک سنت تاریخی می شود که در غالب انواع مذاهب و مکاتب معرفتی در تاریخ جاری می گردد. یعنی از جانب بشریت پذیرفته می شود هر چند که بشریت در به تحقق در آمدن این امر عموماً عاجز است ولی فطرتاً و عقلاً آن را تصدیق می کند و در حد توان خود در جهتش تلاش می نماید و این تصدیق و تلاش نیز سیمای دیگری از استمرار آگاهی تراژیک می باشد که امید و عشق به رستگاری را در فایق آمدن بر مرگ و نیستی و در آنسوی مرگ و نیستی می داند و این همان گوهرهٔ تراژدی مذهب و معرفت است. فی المثل می توان نهضتهای انقلابی و رهایی بخش تاریخ معاصر جهان را نمودی عریان از استمرار و احیای تراژدی مذهبی و عرفانی دانست هر چند که سخنگویان معاصر این تراژدیها مُلحد نمایانی چون مارکس و کمونیستها باشند زیرا همینکه انسانی در درجه ای از آگاهی تراژیک موفق به فایق آمدن بر مرگ و نیستی خود می شود بایستی انسانی شمرده شود که بر تراژدی فایق آمده است یعنی انسانی است که از صورت تراژیکی مذهبی برخوردار است هر چند که بیانی دارد که به کلی متفاوت از بیان سنتهای منقرض شدهٔ تراژیک مذهبی می باشد همانطوریکه حتی پیامبران بزرگ نیز هر یک بیان و ظهور تراژیکی خاص خود را بر فایق آمدن بر تراژدی عرضه داشته اند.
همانطوریکه یاسپرس نیز اشاره می کند در نقطهٔ مقابل آگاهی و انتخاب تراژیکی جریانی وجود دارد که اکثریت بشریت را شامل می شود و آن "ایمنی ضد تراژیک" می باشد که همان سنت مصلحتی و محافظه کارانهٔ اکثریت مردم است که در گریز از عاقبت تراژیکی خود پدید آورندهٔسیمای دیگری از تراژدی هستند که می توان آن را ترادژی منحط و یا به زبان کلاسیک "کمدی" نامید: شکستی منحط و مبتذل و مشمئز کننده. بنابراین می توان گفت که هیچ فرد بشری را از تراژدی گریزی نیست و کمترین و رایج ترین این تراژدی همانا تراژدی دوران پیری می باشد.
پس تراژدی عرصهٔ برزخ است که عبور از آن به لحاظ ذاتی بر هر انسانی واجب و اجتناب ناپذیر است و آنکه می خواهد که از این گذر بگریزد بر دوزخ وجود وارد می شود.پس بدین لحاظ معرفت تراژیکی در تار و پودش معرفت دینی است که برخاسته از خود شناسی انسانی است که فنا پذیری خویش را درک و باور نموده و تسلیمش شده است. بنابراین اگر یاسپرس می گوید که "تراژدی کافی نیست" بدان معنا است که خود تراژدی به عنوان یک واقعه ختم کنندهٔ وجود تراژیکی انسان نیست و تراژیک وجودی را از بین نمی برد و لذا کفایت نمی کند بلکه فقط از طریق معرفت تراژیکی است که تراژدی محو گشته و انسان را به وادی رضایت و وصال با ابدیت می برد و این همان معنایی است که در مفهوم دینی، رستگاری و پیروزی (فوز عظیم) نامیده می شود و این پیروزی بزرگ که به لحاظ معنی در نقطهٔ مقابل تراژدی (به عنوان شکست بزرگ) قرار دارد محصول معرفت تراژیک است و معرفت تراژیک دقیقاً همان معرفت بر وجود خویشتن است زیرا تراژدی دقیقاً همان واقعهٔ وجود انسان است و اینست که بزرگترین بانی معرفت تراژیکی و بزرگترین مسلط شوندهٔ بر کل تراژدی یعنی علی (ع) می گوید:"براستی آنکس که خود را شناخت پیروز شد". زیرا "خود" خود هر انسانی عامل و حامل تراژدی است.
کارل یاسپرس بعد از پایان جنگ جهانی دوم که به غایت شهادت و نظارت تراژیکی خود رسید و بطور آشکار و آزاد توانست ابعاد و اعماق خرابات حاصل از این تراژدی را در آلمان نظاره کند گویی به ناگاه دچار لکنت شد این لکنت را هم می توان دال بر غایت دلسوزی و ترحم او و احساس بستگی شدید او به سرنوشت مردمش تعبیر نمود و هم یک لغزش بسیار کوچکی دانست که در حقیقت بسیار بزرگ بود. وی بعد از جنگ کتابی تحت عنوان "مسئلهٔ گناه ملت آلمان" به نگارش آورد که نه تنها مقبول تبلیغات روشنفکری اروپا وآمریکا واقع نشد و نه تنها نمکی بر زخم این ملت منهدم شده بود بلکه نهایتاً خود یاسپرس را به یأس و حسرت وخمودگی شدیدی مبتلا ساخت. وی در این کتاب بار مسئولیت و گناه و جنایات هیتلر و یارانش را بین فرد فرد آلمانی ها تقسیم کرد و در واقع هر آلمانی را یک هیتلر معرفی نمود. وی در این کتاب گویا از یاد برده بود که هیتلر و کل یاران و ایدئولوگهای او موفق شده بودند که نه فقط ملت آلمان بلکه نژاد ژرمن و بلکه بخشی از کل ملل اروپایی را متقاعد به پذیرش یک تراژدی کامل کنند تراژدی که سرنوشت قرن را دگرگون ساخت ولی خودش نه به پیروزی بزرگ بلکه علی رغم میلش به بزرگترین شکست تاریخ جدید جهان منتهی گردید به مانند قهرمان پرش ارتفاع که به اندازهٔ مانع جهش نمود ولی به جای اینکه از مانع بگذرد بر جای خودش ساقط شد و این نه فقط وضع هیتلر و یارانش بلکه

وضع همهٔ گروهها و ملتها و افرادی بود که با او اقدام به پرش نمودند. با اینکه این پرش باندازهٔ کافی اوج گرفت ولی موجب گذر از مانع نشد زیرا به قصد پیروزی بود و نه پذیرش شکست و تراژدی. یعنی کسی که شکست کامل خود را بپذیرد پیروز می شود. به هر حال نتیجهٔ این شکست ناخواسته برای آلمانها و همه این پیروان تراژدی، سر آغاز یک دورهٔ صلح بزرگ و بی سابقهٔ روحی بود. در واقع می توان گفت یاسپرس نتوانست تا به آخر در این شهادت و نظارت به کمال برسد و بقایای قربانیان این تراژدی را شفاعت نماید و بلکه امر به قصاص و عدالت کرد. حال آنکه روح حاکم بر تراژدی انسانی رحمت و شفاعت است و نه قصاص و عدالت. زیرا آدمی را ذاتاً توان پذیرش عدالت نیست اگر این می بود همه انسانها می توانستند به اشاره ای تراژدی پذیر باشند و دو کفهٔ ترازوی وجود را میزان بیابند یعنی بقا و فنا را. زیرا آن سر چشمه ای که محل جوشش تراژدی انسانی است از مرز بین بقا و فنا می جوشد که به لحاظ معنی در ورای بقا و فنا قرار دارد و لذا در جوهرهٔ وجود انسان بود و نبود را یکسان می کند و به همین دلیل قدرت خیزش تراژدی پدید می آید و انسان در هر مرتبه ای از آگاهی، عملاً تاب تحمل تراژدی تا به غایتش را پیدا می کند زیرا گام به گام می بیند که هر چه به حریم مرگ و نیستی نزدیکتر می شود زنده تر و نیستی ناپذیرتر می شود. و اینست کل مبدأ و معاد تراژدی. و از اینرو است که آن انسانهایی که در طول تاریخ به چنین معرفت تراژیکی دست می یابند بر پا کنندهٔ تراژدیهای بزرگی هستند که درهر یک از آنها حیات و هستی و معنا و حقیقت و تمدن جدیدی پیدا می شود واین حقیقت که انسان نابود نشدنی است بطور فزاینده ای مستمراً اثبات می گردد و هر بار که در هر مرحله ای از عمر یک تمدن یا ملتی و یا حتی در عمر محدود یک فرد ،دربارهٔ این حقیقت غفلت و نسیانی پدید می آید بناگاه یک عارف تراژیکی پیدایش می شود که تراژدی نوینی بر پا می کند که به مثابه "ذکر" (یادآوری)است.

تراژدی حاصل یک وضعیت بینابینی (برزخی) می باشد: بودن در حین نبودن، زیستن در حین مردن، عقل در حین جنون، راستگویی در حین ریا ... و شکست درست در لحظهٔ پیروزی. و این همان وضعیتی است که همهٔ انسانها در آن قرار دارند وفایق آمدن بر تراژدی به معنای درك و پذیرش و تقبّل این وضعیت است یعنی قرار گرفتن در وضع خویشتن و از این وضعیت نگریختن. در واقع دم و بازدم بزرگترین نشانهٔ این وضعیت است که یکی حیات بخش و دیگری مرگ آور است و شناخت تراژیك آنگاه اوج می گیرد که اهل معرفت حتی نمی تواند بفهمد که کدامیك از این دو حیات بخش و کدامش مرگ آور است. یعنی در این امر که آیا هستی علت نیستی است و یا بالعکس تا ابد حیران می ماند. بنابراین در بیان منطقی می توان گفت که منطق تراژدی همان چیزی است که دیالکتیك نامیده می شود یعنی سیر بی پایان یگانه ای که دو تا است و دوگانه ای که یکی است. در جنبهٔ روان شناختی به این معنا است که آیا: "من خودم هستم یا نه؟". و هر بشری در لحظه به لحظه زندگی خود در این دو گانگی سر گردان است که آیا این خودِ خود اوست که نفس می کشد و راه می رود، فکر می کند، تصمیم می گیرد، عمل می کند و بعد می میرد و یا اینکه کس دیگری است که آدمی او را خود می پندارد . یعنی حیرانی در برزخ بین خود و بیخودی. و این تراژدی عقل و منطق بشریت است: منطق تراژیك. و کل آثار ماندگار ادبیات جهان از این منطق می باشد که سرنوشت را معنا می بخشد. نیچه در نخستین اثر خود به نام "زایش تراژدی از بطن موسیقی" موفق به یك پیشگویی پیامبروار می شود که حدود یك قرن بعد از آن رخ می دهد و عجیب است که یاسپرس که خود از نخبگان مکتب نیچه و از بزرگترین مفسران اندیشه اوست در این کتاب اصلاً به این امر بزرگ که در دوران حیات او در حال آشکار شدن بود نپرداخته است. فقط در قرن بیستم مخصوصاً نیمهٔ آخر آن است که برای نخستین بار در تاریخ مکتوب جهان موسیقی به یك پدیدهٔ روزمره و عمومی در سراسر جهان مبدل شده است. و همچون نوعی نیاز غریزی خودنمایی می کند. موسیقی همان کلام بی منطق و یا فوق منطقی است که برای فایق آمدن بر تراژدی دیالکتیك وارد میدان حیات جوامع بشری گردیده است. حال آنکه در تاریخ قدیم یا پدیده ای اشرافی بوده و یا عرفانی – عبادی. پس موسیقی جلوه ای و بلکه قدرتمندترین جلوهٔ "ایمنی ضد تراژیك" است که مهد زایش اشد تراژدی تمدن جدید شده است. یعنی پناهگاهی که بر سر پناهنده خراب می شود. از طبیعت فریبندهٔ این آخرین پناهگاه ایمنی غرب همین نکته بس که پناه جویان به این آخرین پناهگاه به محض ورود به آن محتاج به تخدیر می شوند. یعنی موسیقی پناهگاهی مشروط است مشروط به تخدیر: خود – فراموشی. و دقیقاً از همین نکته و مرحله است که شدیدترین تلاش برای گریز از تراژدی منجر به بروز شدیدترین صورت تراژدی می شود. حتی نمونه های زنده ای از عملکرد موسیقی در دوران قدیم که هنوز هم وجود دارد نشان می دهد که موسیقی اشرافی و حتی موسیقی باصطلاح عرفانی از همان دوران قدیم جدای از مسئلهٔ تخدیر نبوده است. یعنی شراب و افیون محصول موسیقی است و بدون آن موسیقی مقبول نمی افتد و قادر نیست که رسالت وجودی اش را ادا کند و امروزه گردهمایی موسیقی و تخدیر و خودکشی، حقیقت این امر را آشکار می کند. اما نیچه در کتاب مذکورش بطور ضمنی این تراژدی مدرن نو پا را به مثابه ظهور روح دیونیزوس (الههٔ شعر و موسیقی و مستی) ستایش می کند ولی این ستایش دیری نمی پاید و با کتابی دیگربه طور ضمنی آن نتیجه گیری و نیز ستایشی را که مبذول ریچارد

واگنر (بنیانگزار موسیقی حماسی – تراژیك) نموده بود تماماً باطل اعلام می كند و از اینجا به بعد نیچه راهی را بر می گزیند كه همان ادامهٔ راه عارفان و مردان حق است: پذیرش تراژدی و نه گریز از آن: به استقبال سرنوشت خود رفتن!
و اما به موازات موسیقی، دموكراسی و تكنولوژی دو مهد دیگر زایش تراژدی مدرن است. و با دقتی می توان دید كه هر یك از این سه علت ، معلول آن دوی دیگر است. این سه را بایستی مثلث برمودای سقوط و افول تمدنی دانست كه با تمام قدرت به خلق یك ایمنی ضد تراژیك هولناكی بسته است و بواسطهٔ همین ایمنی ضد تراژیك به اشد تراژدی مبتلا می شود. در درون این مثلث، عذاب و جنایت به غایت خود می رسد و ابلیس پرده از رخسار بر می گیرد. زیرا ابلیس خالق ایمنی ضد تراژیك است. و مبدأ ازلی این ایمنی دروغین محسوب می شود.
اگر مسئله تقصیر به میان است یا همه مقصّرند یا هیچ كس مقصر نیست: معرفت تراژیك چنین می گوید. و شفاعت از همین نكته بر می خیزد.

علی اكبر خانجانی
پائیز ۱۹۷۷

فصل اول

آگاهی تراژیک

برای طبع بشری ،امری بس جوهری و ضروری است که به اعماق حقیقت نظر افکند . حقیقت در دسترس اوست و در فکر اوست ، آنجائی که زبان و بیان وجود دارد ، هر چند که بس خشن و پیچیده باشد.
فلسفهٔ سیستماتیک ، جهشی بزرگ به پیش است . ولی این جهش ، آگاهی اولیهٔ بشر دربارهٔ حقیقت را نه پاسخی کافی گفته و نه آنرا نفی نموده است . زیرا این آگاهی شامل آن دیدگاههای فطری و بکری است که از آغاز تاریخ موجب رشد انسان بوده است و بصورت تخیل و آداب و اسطوره ها پشت در پشت گشته و بما تحویل شده است. در این سیمایش ، قدرت اسطوره ، اعتبار نبوت ها و رفتار و آداب نظام یافته زندگی انسان ، واقعیت هائی آشکارند . این مسائل بنیادین هنوز هم قابل بیانی منطقی و عقلانی نیستند .این مسائل در پاسخ های منطقی ارضاء نمی شوند بلکه در حقایق پذیرفته شده جای می گیرند . چرا وضعیت بشری این چنین است؟ هبوط آدم از بهشت و اسطورهٔ "پرومته" پاسخگوی این مسئله است و در عین حال این معنا را از نو احیاء می کند . چگونه می توان به اخلاص و رستگاری و رهائی از ترس دست یافت؟ اسطوره ها ، شعائر ، آداب و قوانین پاسخگوی این امر می باشند و به آن راه می نمایند .
در طول تاریخ در طی قرون ، فلسفه در قالب اندیشه های نظام یافته شکل گرفته است – در طی قرن ششم تا سوم قبل از میلاد – دورانی که زبانِ نخستین و بنیادی ترین دیدگاهها به نقطه اوج روشنی و پختگی و قدرت خود می رسد .
فلسفه از چنین دیدگاههای بنیادین و مقدماتی قابل تفکیک نیست و بلکه تحریک کننده و شدّت دهنده این تصوّرات بکر است . و اینکه آیا برای فائق آمدن بر آنها می جنگد و یا اینکه آنها را به قیاس گرفته و به مصرف می رساند ، بهر حال آنها نیز به نوبهٔ خود بر فلسفه اثر می نهند و آنرا پریشان می سازند . چون فلسفه را در این دیدگاههای فطری و بکر ، نوعی همزاد می بیند : آنها نیز بایستی یا مقاومت کنند و یا مشارکت و مصالحه نمایند . نهایتاً فلسفه مواجه با برخی از این دیدگاهها می شود که قابل فهمش نیست و آنها را بشدّت از خودش تفکیک نموده و دور نگه می دارد . فلاسفه ای که همچنان با این تصوّرات غیر قابل حلّ سر و کار دارند (بهر منظوری) به ناگاه این تصورات بنیادی را با ابزارهای پژوهش فلسفی خود ، درگیر می یابند .
در مرحله نخست این دریافتهای بنیادی جملگی زبان واحدی از حقیقت می باشند و یک کلّ جامع و تفکیک ناپذیری را پدید می آورند به زندگی انسان شکل داده و آنرا کامل می کنند . در تحولات بعدی است که عناصری مثل مذهب ، هنر و شعر منشعب گردیده و از هم جدا می شوند . این انشعابها موجب شاخه شاخه شدن زبان و بیان حقیقت می شود هر چند که یگانگی بنیادین آنها موجب می شود که این شعبات تأثیرات متقابلی بر یکدیگر گذاشته و در اتّصال با یکدیگر بمانند .

۱–مذهب

آنچه که در مذهب به عنوان اصول و حدود آشکار شد و موجب تقویت افراد و جوامع گردید ، مقدمه ای جبری در پژوهش فلسفی و نیز اساس پدید آمدن فلسفه می باشد . مذهب قطبِ مقابل فلسفه می شود و همواره پژوهش های فلسفی را به مقابله می کشد . ولی این مقابله و مقاومت موجب خلاقیّت فلسفه است .
مذهب بود که مسئله"روح" را اساس انسانیّت بشر قرار داد گر چه متعاقباًاین"روح" اشکال خاصّ تاریخی مذهب را بیرون ریخت ومحو نمود تا آنجا که گاه بنظر میرسد که اصلاً خود مذهب را نفی می کند و راه خودش را می رود .
برای انسان نفی و انکار کامل مذهب به معنای پایان دادن به همه سئوالهای فلسفی و بلکه خود فلسفه می باشد که مترادف خواهد بود با مبتلا شدن به نوعی یأس نا معقولی که منکر خویش است ، یک زندگی محض لحظه به لحظه ، نوعی نیهیلیزم که غرق در توهماتی متشنج است . و نهایتاً حتی علوم نیز می میرند . سئوالهای بنیادی بشر مثل "انسان چیست؟ چه می تواند بود؟ و چه بر سرش خواهدآمد" ، دیگر حسّ و معنائی جدّی نخواهد داشت و مورد سئوال هم قرار نخواهد گرفت . البته این سئوالات ، به اشکال دیگری رخ خواهد نمود ولی به پاسخهائی محدود خواهد شد که زندگی انسان را بی معنا و غیر قابل تحمل جلوه می دهد .

۲–هنرهای زیبا

هنرهای زیبا جهان مرئی ما را در نزد ما گویا می کند . ما چیزها را آنگونه که هنر بما می آموزد می بینیم . حجم را از طریق اشکالی که معماری بما القاء می کند ، تجربه می کنیم؛ یک طرح را همانگونه که

معماری مذهبی در نظرمان خلاصه و مجسم می کند حس می کنیم و کار و احساس بشری را که در قطعه ای از هنر متجلّی شده است در کاربرد مستمری از زندگی درک می نمائیم . طبیعت و انسان را در ماهیت فشرده شده ای از یک نقاشی ، مجسمه و یا طرحی تجربه می کنیم و بدین گونه است که هنر ، روح و معنا و کیفیات پنهانی از انسان را در طبیعت بر ما آشکار می کند : طبیعت انسانی و انسان طبیعی روی می نماید و در معانی و احساسات گوناگون – بطرز اسرار آمیزی با ما سخن می گوید .
بایستی بین هنر به مثابهٔ بروز مُدلهای زیبا شناسی و سمبل هائی از واقعیتِ متافیزیکی ، تفاوت قائل شد . و این دو هنگامی بر هم مطابق می شوند که زیبائی ، آشکار کنندهٔ "واقعیت در تعالی" باشد آنگاه که این واقعیت به عنوان چیزی زیبا تجربه می شود ، هنگامی که هر چیزی ذاتاً زیبا دیده می شود بخاطر اینکه واقعی است و وجود دارد . اصطلاح"هنر بزرگ" مختص هنر متافیزیکی است . هنری که خلاقیّت مرئی اش موجب آشکار نمودن باطن واقعیت است . قاعدتاً آن آثار هنری که در بطن خود تعالی دهنده و فرارونده نباشند و صرفاً دکوراسیون محض و فریبنده حواس و مظهر تکنیک دقیق باشند و هیچ رابطه ای با معرفت فلسفی نداشته باشد ، چیزی بیشتر از هنر نیست و در هنر بودنش محدود است : هنر فنّی و فنّ هنری . این وضع دربارهٔ زیبا شناسی ای که منفک از ماهیت متافیزیکی باشد نیز مصداق دارد .

۳–شعر

زبان عاملی است که تجربه را به اندیشه تبدیل می کند . شعر در بطن زبان ابزار گویشی است که می تواند در جریان ارتباط موجب پرده برداری از ماهیت چیزها باشد در صورتیکه نثر به خودی خود حداکثر فقط اندیشهٔ دریافت شده از چیزها را به دیگران منتقل می کند ، یعنی در جریان انتقال عملاً مکاشفه ای صورت نمی گیرد . شعر شامل همهٔ انواع ظهور و بروز طبیعت بشر است ، از زبان عبادی و نیایشی تا زبان دعا و ورد و جادو و تا زبانی که انسان در بیان مسائل اصلی زندگی همچون حقیقت و سرنوشت بکار می گیرد مشهور است . شعر ، گهوارهٔ تمامیت خود زبان نیز می باشد و این مسئله در گویش بدوی انسان ، در سخن گفتن کودکان و در نخستین ادراکات ابتدایی از پدیده های جدید قابل درک می باشد . عملکرد فلسفه در نخستین ظهورش ماهیتاً شاعرانه است .
شعر واسطه ای است که از طریق آن، به طبیعی ترین و بدیهی ترین روشی موفق به فهم جهان اطراف خویش و نیز جهان درون خویش می شویم . وقتیکه زبان ما را به درون جریان تجربیات جدید وارد می کند در آنجا دچار استحاله می شویم . تخیل ما بواسطهٔ شعر تحریک می شود و بطرز غیر منطقی قلمرو تصورات ذهنی ما را توسعه می بخشد و این امر ما را قادر می سازد که واقعیت را بطرز دقیق تر و تنگاتنگی لمس کنیم .

۴–شناخت تراژیک : بصیرت حاصل از تراژدی

در مرحلهٔ نخست دیدیم که مذهب ، هنر و شعر ماهیتاً یکی هستند و آنچه که پدید آورندهٔ ساختار این یگانگی فکری آنهاست چیزی کمتر از تمامیت ماهیت وجدان و آگاهی بشری نیست. در این قلمرو بسیار وسیع مثالی می آوریم : سرنوشت تراژیک و پذیرش و تحمّل آن . همهٔ انواع متنوع تراژدیها در یک امر مشترکند . تراژدی در مناظر حیرت آوری به رؤیت می آید که همهٔ آنها در واقعیت موجود هستند ؛ و در غایت خموشی خویش فهمی از عالیترین حد انسان بودن را پیشنهاد و ممکن می سازد .
این مناظر و دیدگاههای تراژیک ، فلسفهٔ پنهانی را در خود نهفته دارند در آنجا که نوعی معنا را به پوچی یک سرنوشت شوم تزریق می کنند . هر چند که ما نمی توانیم این فلسفهٔ نامرئی را به زبان روشنفکری ترجمه نمائیم ، گرچه می توانیم بواسطهٔ تفاسیر فلسفی آنرا تبدیل به نوعی آرامش جسورانه کنیم . این فلسفهٔ پنهان را از طریق تجربه مجدد دیدگاههای بنیادینش دریافت می کنیم . و برای چنین جهانی از دیدگاهها هیچ جایگزینی نمی تواند وجود داشته باشد . به عنوان روشی از شناخت فلسفی ، این مسئله جنبهٔ بنیادی از تفکر فلسفی است . ولی در جهت تکمیل و ارضای خودش ، این جهان دیدگاهها به فراسوی فلسفه می رود که یکبار دیگر بایستی به جایگاه نخستین خود که منفک از فلسفه است برسد .
کلیهٔ ظهورهای بزرگ شناخت تراژیک در قالب تاریخ خودنمایی می کند . و بصورت سبکها ، الگوها و شوقها نشانه و ویژگی دورانشان را حمل می نمایند ولی در قالب موثق تاریخی اش ، هیچ شناختی نمی تواند خارج از زمان و در عین حال جهان شمول باشد . در هر موردی انسان بایستی موفق به دریافت مجدد این شناخت شود تا بتواند حقیقتش را برای خود در حریم زندگی واقعی لمس کند . تفاوتهایی که در بروزات متنوع شناخت تراژیک وجود دارد در واقعیت امر برای انسان همان وقایع تاریخی هستند . که همواره در صور جدیدی رخ می نمایند .

چنین تفاوتها و تناقضهایی که بین این ظهورات تاریخی تراژدی وجود دارد بطور متقابل در روشن کردن این شناختها بر یکدیگر اثر می گذارند . و بیشتر از این آنکه اساس هر شناختی نسبت به خودمان را بنا می گذارند .
از بطن این تفاوتها و تناقضات است که می توانیم درجات گوناگون آگاهی تراژیک را تشخیص دهیم ، امکان گوناگونی از تفسیر هستی بواسطهٔ تراژدی میسر می شود و آن جایگاهی که از آنجا امکان جهش از آخرین تراژدی امکان پذیر می گردد . بیان تاریخی شناخت تراژدیک ، برای انسان فراهم کنندهٔ دستگاهی از ادراک متنوعی می باشد .

۵–زمینه تاریخی

بگذارید نمونه های بزرگی از شناخت تراژیک را در عرصهٔ هنر و ادبیات بیاد آوریم :
الف- هومر : حماسه های ایسلندی و "اِدا" (EDDA) ؛ افسانه های حماسی که نمونه های معنایی اش در میان همهٔ ملل جهان از اروپا تا چین یافت می شود .
ب – تراژدی یونانی : آشیل ، سوفوکِل ، ایروپیدز . فقط در اینجا تراژدی به عنوان نژاد مستقلی از شعر آشکار می شود . که همهٔ تراژدیهای بعدی از طریق حکمت "سنکا" یا وابستهٔ به اینها هستند ویا الهامی از این حماسه ها می باشند .
ج ـ تراژدی مدرن که از طریق سه حماسه سرای ملّی عرضه شدند : شکسپیر ، کالدرون ، راسین .
د ـ لسینگ ؛ این تراژدی معرف آرمانهای فرهنگ ژرمن می باشد: که شیلر و پس از آن قرن نوزدهم قرار دارد .
ه ـ و دیگر اشعاری که بیانگر عظمت و وحشت می باشند و مسائل خاصی از تراژدی وجود انسان را عرضه می دارند : "کتاب شغل" (THE BOOK OF JOB) ؛ شامل درامهای هنری هر چند که تمام این درامها تراژیک نیستند .
و ـ شناخت تراژیک در آثار کی یرکه گارد ، داستایوفسکی و نیچه . افسانه های حماسی در نفس خودشان آشکار کنندهٔ دیدگاه تراژیک جهان می باشند و از اینرو در ورای استدلال و هر استنادی بدیهی می نمایند .
و این امر تا اینجا شامل جدل روشنفکرانه نمی شود زیرا روشنفکری قادر به ادعای حمل این معنا نیست .
مسائلی مثل بدبختی ، مرگ ، انهدام کامل و تعهد و پرستش از این قبیل می باشند .
تراژدیهای یونانی و همهٔ تراژدیهای بزرگ از قدیم تا جدید در دورانهای انتقالی تاریخ آشکار می شوند : همچون شعله ای از آتش، آشکار شده و عصری را می سوزانند و نابود می کنند تا دوره ای جدید از ویرانهٔ این نابودی سربر آورده و نهایتاً بصورت یک منظره و دکوراسیونی محض باقی می مانند و این به معنی افول یک تراژدی است .
تراژدی یونانی یک واقعه نیمه مذهبی است که از بطن نبردی مأیوسانه برای شناخت خدایان و معنای هستی و عدالت برخاسته است و این در مرحلهٔ نخست بخشی از اعتقاد به احکام دینی و الوهیت می باشد که خود را در نهادهای معتبر اجتماعی و دولتی نشان می دهد . و در پایان ممکن است همهٔ محصولات و بنیادهای خود را در تاریخ و جامعه مورد تردید قرار دهد ولی هرگز فکر عدالت و واقعیت خیر و شر را نفی نمی کند (ایروپیدز) .
و اما شکسپیر در نقطهٔ مقابل آن پدید آورندهٔ یک سیمای کاملاً زمینی از تراژدی می باشد ؛ (در تراژدیهای یونانی حتی در اوج شکست و ناکامی نوعی امیدی مرموز به یاری و بخشش خدایان وجود دارد ولی در تراژدیهای شکسپیر ناامیدی کامل انسان خاکی از آسمان مشهود است و انسان یک قربانی بی یار و یاور است که حتی شاهدی هم ندارد و هاملت مظهر کمال این نوع تراژدی است – مترجم) . شکسپیر در شخصیتهای دراماتیکی که خلق کرده است انواع مغروری را نشان می دهد که در بالاترین حد تصور خود از زندگی بناگاه فرو می پاشند . و انسان در این تراژدیها قادر به فهم قدرتها و ضعفهای خود می شود : عظمت و پوچی ، شرافت و پستی ، لذت و وحشت ، ایثار و نفرت حقارت و گشایش . و در همهٔ این مسائل انسان مواجه با خویشتن است و سوالی بدون هیچ پاسخ . و بدینگونه است که در تضاد بین وعده و ناکامی ، بر علیه بنیادهای تردید ناپذیر احکام و اصول اخلاقی بر می آشوبد و بیش از پیش تضاد آشتی ناپذیر بین خیر و شر را احساس می کند .
کالدرون و راسین ، نقاط اوج تراژدی مسیحی می باشند که در این دو تراژدی از بار مسئولیت و هیبت دو صد چندانی برخوردار می شود (کالدرون ، شاعر و بزرگترین نمایشنامه نویس اسپانیائی قرن هفدهم میلادی است . و ژان راسین شاعر و استاد طراز اول ادبیات تراژدی فرانسه و معاصر کالدرون می باشد – مترجم) . در این دو تراژیست بزرگ به جای سرنوشت کور و نابودی مواجه بامشیت و رحمت الهی هستیم حتی در وضعیت لعنت شدگی . و بجای پاسخ به هر سؤالی یک سکوت ابدی حضور دارد که بیانگر رحمت مطلقهٔ پروردگار می باشد . به جای نبرد بی امانی که شاعر از وضعیتی به وضعیت دیگر برای رسیدن به

حقیقت تحمل می کند و به جای نمایش سمبلهای مرموز ، در اینجا شاهد حقیقتی عملی هستیم که در وجود انسان گناهکار و خدایش در واقعیتهای زندگی ظاهر می شود . ولی در بطن این تراژدی مدرن ، آن عنصر حقیقی تراژیک بواسطهٔ ایمان و حقیقت مسیحی محو شده است . تراژدیهای کالدرون و راسین تحت الشعاع ایمان مسیحی موفق شد که به افقی فراتر نظر افکند ولی در مقایسهٔ با شکسپیر از حساسیت و مسئله زائی ضعیف تری برخوردارند و شخصیتهای تراژدی آنها آن منظرهٔ آتشین آزادی را آنگونه که شکسپیر نشان می دهد ، نشان نمی دهند .
تراژدی بنیادی ومطلق به معنای وضعیتی است که مطلقاً هیچ راه گریز و نجاتی را ممکن نمی سازد . و این معنای تراژدی تا قرن نوزدهم آنگونه که باید شناخته شده نبود . در اینجا فروپاشی همه استانداردهای محض زیبا شناسی بالاخره تراژدی را به عنوان یک حسرت ابدی پذیرا می شود (در اینجا قلب معنای تراژدی به عنوان منهدم کنندهٔ زیبائیهای زندگی مادی و معنوی انسان رخ می نماید : تراژدی ضد زیبایی ! – مترجم)

۶–معرفت تراژیک دربارهٔ هستی – و ایمنی ضد تراژیک

خلأ بزرگی موجب جدایی آن تمدنهایی می شود که هرگز به شناخت تراژیک نائل نیامده اند و متعاقباً ادبیات و اسطوره ها را از انسانهایی که راه زندگی شان از طریق آگاهی دردناک شکل می گیرد جدا می کند (زیرا ادبیات اسطوره ای و عرفانی تلاشی در جهت جبران نقصان این شناخت تراژیک در مردم است که نتیجه ای نمی دهد و بلکه نتیجهٔ معکوس هم دارد – مترجم) . با توجه به این نکته می توان دید که چگونه تاریخ بواسطه ظهور انسانهای تراژیک دو شقه شده است . الهام و بصیرت تراژیکی چنین انسانی لزوماً محصولی از شکوفائی یک تمدن نیست و چه بسا ممکن است بسیار بدوی باشد . در هر یک از دو حالت ، بنظر می رسد که انسان بواسطه شناخت تراژیک از خوابی عظیم بیدار می شود و چنین بیداری جز بواسطه شناخت تراژیک میسر نمی شود : و از اینجاست که او مواجه با درک سرنوشت محدود خود شده و این فهم با بی قراری شدیدی او را به فراسوی این محدودیت می راند . زیرا هیچ چیز پایدار و مطمئن نمی یابد که موجب رضایت او شود . شناخت تراژیک نخستین جنبش از حرکت تاریخ است که نه تنها در حوادث بیرونی آشکار می شود بلکه اعماق انسان را نیز به حرکت و جوشش وامیدارد .
حس غریزی تراژدی در دورهٔ قبل از شناخت مسلم آن ، امری در خود پیچیده و سر به مهر است و کامل . درد و تباهی و مرگ را می بیند . در این شناخت مقدماتی و پیشاپیش ، اندوهی عمیق و لذتی بنیادی درک می شود . اندوه به عنوان بخشی از گردش ابدی زندگی و مرگ و رستاخیز ، پذیرفته می شود که دائماً در حال تغییر است . خدائی که در گردش فصول طبیعت و در مرگ و زندگی آن ، گوئی می میرد و باز رجعت می کند . اینها بنیادهای طبیعی احساس تراژیک است . تقریباً در همه جای زمین تصوری اسطوره ای از "مادر طبیعت" وجود دارد که پدید آورنده مرگ و زندگی است ؛ می زایاند ، می پروراند ، عشق می ورزد و رشد می دهد و می رساند و نیز می کُشد و باز به رَحِم خود باز می گرداند بی هیچ ترحم و عاطفه ای . ولی هنوز هم چنین تصوری از سرنوشت ، شناخت تراژیک محسوب نمی شود . این تصور فقط احساس مقدماتی درک و پذیرش مسائل اخلاقی در خانه را فراهم می آورد . چنین شناختی اساساً از ماهیت تاریخ غافل است . در این حس غریزی ، هر چیزی در هر زمانی همان واقعیت ثابت و تغییر ناپذیر تلقی می شود و چیزی تحت عنوان یک اهمیت خارق العاده نظر را جلب نمی کند و همه چیزها کمابیش به یک اندازه اهمیت دارند . هر چیزی که حاضر است ، کاملاً و با تمام حقیقتش حاضر بنظر می رسد همانگونه که باید باشد و هست .
ولی در نقطه مقابلش ، شناخت پیشرفته تراژیکی حامل عنصر قدرتمندی از تاریخ است و الگوهای گردشی و تکراری فقط به مثابهٔ زمینهٔ این امر محسوب می شوند . حوادث شقاوت بار منحصر بفردند و همواره ادامه دارند و براساس تصمیمی غیر قابل تغییر پدید می آیند و هرگز هم دوباره در فرد یا گروهی رخ نمی نمایند مگر در صورتی کاملاً متفاوت .
ولی حس درک – غریزه – تراژدی همواره بواسطه معرفت تراژیک هدایت نمی شوند و مستمراً تحت تأثیر آن نیستند . ممکن است حقیقت و جوهرهٔ خود را کمابیش در رابطه و یا به موازات دورنمای تراژیکی دیگر تمدنها حفظ نمایند . چنین دور نمائی نمی تواند در آنجا که انسان به موفقیت هائی میرسد و یا به تفسیر موزونی از جهان و زندگی دست می یابد ، رشدی داشته باشد و توسعه یابد . این وضع دربارهٔ تمدنهای باستانی عموماً مصداق دارد مثل دوران قبل از بودا در چین . در چنین تمدنی همه حوادث تلخ و مصائب بزرگ نیز فقط به معنای اختلال هائی موقتی فهمیده می شود که بزودی برطرف شده و دیگر هم رخ نخواهد داد . هیچ هراسی عظیم و یا انکار و تصدیقی جدی دربارهٔ ماهیت جهان آنگونه که هست وجود ندارد هیچ ترتیب و جهان بینی ای حاکم نیست فقط مرثیه است که بسرعت تمام و فراموش می شود و موجب سقوط انسان در وادی یأس نمی گردد : رنج می کشد و حتی از درد می میرد ولی با آرامش خاطر .

هیچ یأس عمیقی پدید نمی آید . همه چیز اساساً واضح و مسلّم و زیبا و قابل تحمل و درست بنظر می رسد. هر چند که ناامنی و وحشت وجود دارد ولی آنچه که در پس زمینه زندگی حضور دائمی دارد ، آرامش و ثبات است . هیچ نبرد و دفاعی جدّی و مستمر وجود ندارد . آگاهی باطنی دربارهٔ گذشته ، انسان را با بنیاد باستانی پدیده ها متصل می کند . آنچه که انسان در چنین وضعی جستجو می کند نوعی جریان تاریخی نیست که به پیش می رود بلکه تثبیت مداوم و مجدد یک واقعیت ابدی است که در نظم کامل قرار دارد و سراسر نیکوست . و هر جا که احساس تراژیک رخ می نماید چیزی خارق العاده گم می شود : احساس ایمنی بدون سایه وحشت و تراژدی ، یک زندگی انسانی آرام و طبیعی و ذاتی ، احساس اینکه کل جهان هستی مثل خانه و وطن مادر زادی و خودی است – همه این احساساتی که در دورانی کهن بر بشریت حاکم بود و در چین باستان نیز حکومت می کرد که به ناگاه از دست رفت . ولی هنوز هم صورت آرام و راضی چینی ها در تضاد با سیمای پریشان و بیدار شدهٔ انسان تراژیک غرب قرار دارد .

۷ – شناخت تراژیک در حماسه و داستان نویسی

اندیشه اسطوره ای نظاره گر بی نظمی بنیادی جهان است که حاصل حاکمیت خدایان می باشد (الهه ها – نیروهای ذاتی طبیعت) . و نمی تواند به قضاوت مسلمی دربارهٔ همه این الهه ها پرداخت ؛ در جائی سنت یک خدا بر خلاف خدای دیگری قرار دارد ؛ خدایان مشغول جنگی بین خودشان می باشند و انسان را به عنوان وسیله ای برای جنگهای خود بکار می گیرند. ولی این خدایان هر یک به تنهائی از قدرت کاملی در راه و روش خود برخوردار نیستند ؛ در ورای خدایان و انسان ، الهه سرنوشت نیز فرمانروائی خاص خود را دارد .

مسئله"چرا؟" و "به کجا؟" پاسخ های بسیاری پدید می آورد که بسته به شرایط دارد و هرگز پاسخ واحدی هم وجود ندارد . آدمی ممکن است همه ثروتهای محیط خود را تحت تسلط آورد و همه ظرفیت های درونی خود را فعال نموده و غایت هایش را تجربه کند ولی نمی تواند کلیه قوای وجودش در جستجوی امری یگانه را به حرکت و انسجام بکشاند و لذا قادر نیست که به هیچ قیمتی به جستجوی پاسخی واحد پرداخته و به آن دست یابد .

بصیرت تراژیکی از نوع ابتدائی اش در "هومر" آشکار است : در لذت ارضاء کنندهٔ مشاهده ، در پرستش خدایان و ثباتِ غیر قابل تردید و صبوری . این صبر و آرامش در مقابل سرنوشت ، در حماسهٔ اِدا (Edda) به سر رسیده و آزاد می گردد هر چند که همچون سقوط قدرتمند در آثار هومر نیست ولی از بیقراری و طغیان بسیار بیشتری برخوردار است .

همه اینها دیدگاههائی نیمه پخته و نابالغ از شناخت تراژیک هستند .اینها تفاوت ماهیت انواع فاجعه ها را تشخیص نمی دهند و نیز از درک عمیق بی انتهای شکستِ تراژیکی غافلند . انسانِ عصر حماسه ها ، هنوز برای آزادی روح ، نعره نمی کشد : روحش در مقام رضا قرار دارد اگر بتواند قدرت کافی برای تحمل داشته باشد . و سئوالهایش خیلی سریع به جواب میرسند و متوقف می شوند . او مسئله مرگ و زندگی را بعنوان چیزی غیرقابل تردید و بدیهی ، پذیرفته است . نقطه نظر حماسی دربارهٔ شناختِ قبل از تراژدی ، متفاوت است (بمانند چین باستان) از این بابت که تنازع و تناقضاتی را که در جهان می بیند در پس پردهٔ هماهنگی ، مخفی نمی کند .

تراژدی یونانی ، مواد اولیه خود را از حماسه ها و افسانه های همین دنیا تهیه می کند . ولی تفاوتی وجود دارد . بشر دیگر شناخت تراژیک خود را به آرامی حمل نمی تواند کرد و بلکه مستمراً در جستجوی پاسخ و راه نجاتی است . انسانها سئوال می کنند و هنگامی که اسطوره ها را تبدیل کردند ، پاسخ خود را یافته می دانند . و فقط در اینجاست که اسطوره ها به غایت پختگی و عمق خود می رسند ولی این تبدیلات تا به اینجایش ، نمی توانند پایدار بمانند . هر شاعر بزرگ تراژیک اسطوره ها را مجدداً قالب ریزی می کند و برای اهدافش بکار می گیرد . و بالاخره این اسطوره ها بطور کامل در مسیر سیری ناپذیر جستجوی بشری بدنبال حقیقت ، به مصرف می رسند ، در مکالمه شاعر با جهان ماوراء طبیعت ، تا آنجائیکه جز خاکستر باقی نمی ماند : تصورات شاعرانه هر چند که هنوز هم جذاب هستند ولی دیگر قدرتی در به حرکت آوردن انسانها ندارند . (زیرا اسطوره ها در تبدیلات مستمر خود ، تهی و پوچ شده اند – مترجم)

سئوالهای تراژیک در ذات خود پیشاپیش ، فلسفی هستند ولی هنوز در قالب هنرهای تجسمی و دراماتیک خود نمائی می کنند . آنها هنوز به بیان دقیق عقلانی و فلسفی نرسیده اند . این سئوالاتی است که متوجه خدایان می باشد : چرا چیزها اینگونه اند ؟ انسان چیست ؟ چه نیروئی انسان را به پیش می راند ؟ خطا چیست ؟ سرنوشت و غایت چیست ؟ راه درست کدام است و از کجا می آید ؟ خدایان چیستند ؟

این سئوالاتی که راهی بسوی خدایان می جویند ، بسیار شایسته و نیکو هستند زیرا بتدریج بسوی تک خدائی می روند . ولی همینطور که انسان در این مسیر ره می پیماید سنت نیز بتدریج تحلیل می رود زیرا قادر نیست که ملاکهای جدیدِ خوبی و درستی و یگانگی را همانطور که بسرعت عقلانی می شوند ، تعیینِ

و ارزیابی کند . فلسفه اصالت شک ، نتیجهٔ نهائی این جستجو می باشد که از بطن سنت سر بر آورده و غایت زیبائی و اصالت آنرا آشکار می کند .
در آزمون مجدد و دراماتیکِ سنت آنگونه که در جشنوارهٔ دیونیسوس به اجرا در می آید (جشنواره ای در آلمان) ، شاعر ، چیزی بسیار بیشتر از آن مفاهیم و روشنگریهای نخستین اسطوره ای را تحصیل و ابراز می کند : در جریان معرفی مجدد طبیعت و انسان و خدایان . هِسوید (Hesoid – شاعر حماسه سرای قرن هشتم میلادی) در ستایش خود از الهه شعر و موسیقی یعنی موزس (MUSES) چنین می سراید :
" مصیبتی تر و تازه ، انسانی را دیوانه کرده است تا آنجا که جز وحشت و یأس و مرگ را نمی شناسد . باید که خواننده ای به ستایش برخیزد ، همچون فرشتهٔ خدمتگزار ، موزس ، نور قُدسی ایام کهن و عظمت الهه ها و خدایان را در سیطرهٔ تاج المپیا ، بسراید . و انسان بکلی فراموش خواهد کرد که هرگز در ظلمتی ، مفلوج زیست کرده است . و این از قدرتهای شفا بخشِ موزس است ." ولی تراژدی باز هم بیش از این را طلب می کند : پالایش روح . این معنای پذیرفته شده ، بسیار گنگ است و حتی ارسطو هم برای ما روشن نمی کند که منظور از این پالایش چیست . ولی اینقدر مسلم است که تجربه ای می باشد که عمیق ترین جنبهٔ هستی هر انسانی را لمس می کند . و انسان را بطرز عمیق تری در رابطه با واقعیت ، پذیرنده می سازد ، نه بعنوان یک تماشاچی بلکه به عنوان کسی که شخصاً در وسط گود واقعه قرار گیرد .
و بدینگونه است که حقیقت ، بخشی از وجود انسان می شود و ابتذال و تاریکی و بخل و حقارتهای تجربیات روزمره زندگی را از وجود پاک می سازد و انسان را از کوری و کوته نگری می رهاند.

۸ – تراژدی از بطن تفسیر فلسفی جهان و از بطن مذاهب تعالی می یابد

شناخت تراژیک در این دو شکل به استفاده از اسطوره می پردازد : در حماسه ، همچون شناختی که بدون چون و چرا جهانی از تخیلات بصری را به عنوان یک واقعیت ، می پذیرد ؛ در تراژدی ، همچون شناختی که در جستجوی سئوالهائی دربارهٔ الوهیت است . هر یک از این اشکال تراژیک بطور متقابل روشی را فراهم می کنند که انسان بتواند بر خود تراژدی فائق آید : حماسه بهمراه تفاسیر فلسفی اش از جهان ، ریشهٔ روشنگری و رشد است ؛ تراژدی ریشه ای است که مذاهب از آن برخاسته اند . و بالاخره هر دو شکلش کفایت نمی کند و به سر منزل مقصود خود از تراژدی نمیرساند .
نه فلسفه ما قبل از سقراط و نه خود افلاطون ، با تفکراتشان دربارهٔ آزمون واقعیت ، آزمونی که هم مخالف و هم تکمیل تراژدی است ، نمی توانند نتیجهٔ نهائی را از آگاهی انسان دربارهٔ جهلش تصویر کنند ، آنجائی را که شاعران بزرگ تراژدی بتدریج نشان داده اند . و این وظیفه برای فلسفهٔ هوشمندِ دائرةالمعارفیِ دوران پس از اسطوره ، باقی می ماند که چنین عاقبتی را به تصویر بکشد و درک غلطی را که درباره خدا که از بطن سنت آمده است ، ختم نماید . این فلسفه اخیر ، جهان را واقعیتی کاملاً موزون می یابد که ناهنجاری هایش فقط اموری نسبی و گذرا می باشند .
این مسئله موجب نسبی نمودن سرنوشت های فردی است ، پذیرش شخصیت فردی به مثابهٔ چیزی تغییرناپذیر که سرنوشت خود را در جهان صرفاً بمانند قطعه ای در کل یک نمایش بروز می دهد و بگونه ای عمل می کند که بخودی خود جدای از کل ، هویتی ندارد . در این معنا ، شناخت تراژیک اهمیتش را از دست داده است ؛ توجه نهائی آن نسبت به هستی ، دیگر آن سیمای تسلیم ناشدنی و انعطاف ناپذیر قهرمانان نیست و نیز آنچه که "پالایش" روح نامیده می شود را هم مد نظر ندارد . بلکه شناخت تراژیک در این سیمای نهائی فلسفی اش ، بی عاطفه و بی تفاوت می شود ؛ آرامش پایداری که حاصل بی تفاوتی در مقابل رنج است (چه بسا می توان همین بی تفاوتی را به مثابهٔ سیمای نهائی تراژدی در فلسفه دانست : فلسفه تراژیک ! که به نیهیلیزم می انجامد – مترجم)
وقتی که فلسفه با شناخت تراژیک به رویاروئی کشانیده می شود دیگر آن بی تفاوتی اش قادر به حملِ ادعای آزاد سازی انسان نمی تواند باشد . در مرحله نخست ، این خونسردی به مثابهٔ نوعی بردباریِ محض محسوب می گردد و ممکن است ادعا کند که بر مقاومت سرسختانه قهرمانان عصر اسطوره ها ، سبقت جسته و بر آن فائق آمده است ، ولی فاقد حس دفاع است ؛ و غالباً تهی از ماهیت رضایتبخش می باشد و تا سر حد محض یک خود نمائی عبث ، عقب نشینی می کند . و در مرحله دوم ، خونسردی و بی تفاوتی به عنوان یک نظریه ، باقی می ماند ، هر چند که ممکن است اثری داشته باشد ولی بواسطه اکثر مردم درک و تجربه نمی شود و مقبول نمی آید . و به همین دلیل است که انسان درورای شناخت تراژیک و یأس و پوچی فلسفی اش ، در عطش یک آزادی بنیادی تر و برتر است .
این آزادی بواسطهٔ مذاهب وعده داده می شود .
انسان می خواهد نجات یابد و نجات می یابد ، ولی نه تماماً فقط بواسطه تلاش خودش . انسان از حمل این مسئولیت محال معاف می شود . مرگِ ایثارگرانهٔ مسیح ، و مکاشفهٔ بودائی نه تنها فقط به انسان یاری می بخشد بلکه عملاً برایش قدرتی می آفریند که بواسطه آن بایستی در آزاد ساختن خویش ، مشارکت کند .

یهود و مسیحیت به اینگونه که آشکارند تناقضات بطن زندگی انسان و همه بروزات تراژیک آنرا مد نظر دارند که سر چشمه اش خود انسان است : گناه نخستین ریشه در هبوط آدم دارد . و شفاعت ، بر خاسته از مرگ مسیح بر صلیب است . همه چیزهای دنیا فاسد هستند : انسان بسوی گناه اجتناب ناپذیری کشیده می شود بدون اینکه قبلاً بعنوان یک تجربه فردی آنرا آزموده و درک کرده باشد . او درگیر جریان تمام عیار و فراگیری از گناه می شود و به ناگاه نجات و رستگاری را می فهمد . او بواسطهٔ خودش در هر دو وضعیتِ گناه و نجات ، مشارکت می کند هر چند که او فقط هم خودش نیست ،او پیشاپیش بواسطه آن گناه نخستین آدم ، خطا کار است و بایستی بواسطهٔ رحمت ، بخشوده شود . و حالا در همه حال صلیب را بالای سر خود دارد . و دیگر صرفاً اندوه وجود و تنازعات درونی و غمبارش را تحمل نمی کند بلکه آزادانه انتخاب می کند . و این دیگر تراژدی نیست . ظلمتِ هراس ، تحت الشعاع نور رحمت و کرامت قرار گرفته است . از این نقطه نظری که دیده می شود ، رستگاری نوع مسیحی در نقطهٔ خلاف شناخت تراژیک قرار دارد . شانس رستگار شدن ، حسّ بی پایان یک تراژدی ابدی را ویران می سازد . بنابراین هیچ نوعی از تراژدی مسیحی در معنای حقیقی اش نمی تواند وجود داشته باشد (گوئی خود مسیح که مظهر غایت تراژدی است این بار را از دوش مؤمنانش برداشته است – مترجم) . در نمایش های دراماتیک مسیحی ، اسطورهٔ شفاعت ، اساس و چهار چوب کل ایدهٔ نمایش است و تنش شناخت تراژیک از دربِ تجربهٔ رستگاری انسان بواسطه شفاعت ، خارج می شود (تراژدی فاوست اثر گوته ، نمونه کاملی از این نوع آثار می باشد – مترجم)

در این نقطه است که تراژدی آن هویت نهائی و تکمیلی اش را از دست می دهد : انسان بواسطه آن رشد و قیام می کند ولی با هسته مرکزی تراژدی تماس نمی یابد . آنچه که اساس مسیحیت است نمی تواند در تراژدی داخل شود . آنچه که در حس مخصوص مسیحیت ، مذهب فهمیده می شود همواره از شعر می گریزد زیرا فقط به لحاظ وجودی و در جریان کلی حیات می تواند درک شود و نه صرفاً بعنوان یک پدیده زیبا شناسی . در این حس است که یک مسیحی درباره شکسپیر محکوم به سوء تفاهم می شود : شکسپیر در این امر موفق بوده است که هر چیزی را موضوعی از درام خود نماید و از هر دیدگاه ممکن ، انسان را همانگونه که واقعاً هست ، نشان دهد . ولی فقط مسائل خاص مذهب در همه جا از او گریخته است . وقتی که یک مسیحی با آثار دراماتیک شکسپیر روبرو می شود می داند که به عنوان یک مسئله عمیق تجربه فردی ، هرگز به سراغ او نمی آید و حتی او را لمس هم نمی کند زیرا او مشمول مغفرت و رحمت قرار گرفته است . فقط بطور غیر مستقیم ، یک مسیحی می تواند شکسپیر را از دیدگاه ایمان ، مورد ملاحظه قراردهد و آثارش را ایمانی تلقی کند . در سیمای بی ریا و آشفتهٔ آثارش و در معماهای حل نشده اش و در شخصیت رنجور قهرمانانش ، می توان سمت و سوی شانس نجات را حدس زد . (گوئی شکسپیر مسئله رستگاری را در آن سوی غایت تراژدی ، برای خواننده آثارش و بر عهده خواننده ، باقی گذاشته است و گوئی خواننده را بر آستانه عطش رستگاری غیبی می رساند تا خودش طالب رستگاری شود – مترجم) . ذات چنین شناختی تراژیک ، مجبور است که از مسیحیت بگریزد . هر چند که این شناخت تراژیک ، اگر فلسفی باقی بماند و بموازات برداشتهای محض فلسفی توسعه یابد ، نیز می تواند برای انسان راهی بسوی فرا رفتن از این اسارت تراژیک ، بگشاید . و شکل منحصر بفردی از رستگاری را ارائه دهد ولی از دیدگاه مسیحیت فهمیده نمی شود . و هنگامی هم که به بی تفاوتی فلسفی می انجامد نیز ماهیت خود را از دست می دهد . تجربه های بنیادی بشر در قالب فهم مسیحی ، نمی تواند تراژیک باشد . "خطا" تبدیل به یک "شکست شاد" می شود – خطای بدون بخشوده گی ممکن نیست . خیانت یهودا به مسیح نیز برای ایثار و مرگ مسیح ضروری بوده است و این سرچشمهٔ نجات برای همه مؤمنان محسوب می شود . خود مسیح مظهر عمیق ترین شکست ممکن در جهان است . و با این حال بواسطه هیچ حسی ، تراژیک نیست . در هر شکستی می داند که کاملتر شده و به وصال نزدیکتر می شود .

فصل دوم

"خصائل بنیادین تراژدی"

تراژدی ، همچون حادثه ای در مقابل دیده گان ما جلوه می کند که وجوه هولناک هستی را به نمایش می گذارد ، هستی ای که هنوز انسانی است . و دخالت خود را در پشت پردهٔ سپید انسانیت انسان آشکار می سازد . و بطور معکوس نیز ، هرگاه که انسان با تراژدی روبرو می شود خود را از شرش می رهاند . این یکی از راههای پالایش و شفاعت است.

شکست و فروپاشی ، طبیعت حقیقی چیزها را عیان می کند . در شکست ، واقعیت حیات نابود نمی شود بلکه بالعکس ، در اینجا تمامیت حیات بطور قاطع حس می شود . هیچ تراژدی بدون جهش و تعالی نیست . حتی دفاع و مقاومت بر علیه مرگ و در نبردی مأیوسانه در مقابل خدایان و نیروهای طبیعت و تقدیر ، یک اقدام جهش و تعالی بخش است . این نهضتی بسوی گوهرهٔ راستین انسان است که پیش می آید تا انسان بتواند در درون خودش و بواسطه خودش ، خودش را حس کند و بشناسد ، شناختی تنگاتنگ در رابطه با تقدیر خویش . آنجا که آگاهی تراژیک در نزد انسان تبدیل به آگاهی بنیادی انسان از واقعیت می شود ، ما از آماده گی و حضور تراژدی سخن می گوئیم ولی بایستی مرز بین آگاهی گذرا دربارهٔ چیزها و آگاهی حقیقی از تراژدی را تشخیص داد .

هنگامی که انسان دربارهٔ انتقال می اندیشد حوادثی را مد نظر دارد که بسوی مرگ و فنا هدایت می کنند همانطور که خصلت کلی فنای زندگی را بعنوان بخشی از حلقه طبیعی تباهی و رشد نوین ، زیر نظر قرار می دهد . آدمی خودش را بعنوان عنصر لاینفکی از طبیعت و هم جنس آن درک می کند . در اینجا انسان به رازی می رسد که او را می لرزاند . آنچه که"روح" حس می شود و مستقل از جریان زمان است خود را فنا ناپذیر و اسیر در زمان می یابد که مقدر است که از کانال مرگ عبور کند . ولی هنوز هم نه این حقیقت فنا پذیری و نه راز فنا نا پذیری روح ، نمی تواند معنای درست تراژدی را تداعی کند .

آگاهی حقیقی تراژیک ، بسیار بیشتر از تفکراتی دربارهٔ رنج و مرگ و پیوستگی و قهر است . اگر این چیزها قرار باشد که تراژیک باشند بایستی انسان را وادار به کاری کند . پس فقط از طریق درگیری عملی بر علیه تراژدی است که انسان به حریم تراژدی وارد می شود که جبراً به تخریب او می انجامد . آنچه که در اینجا تخریب خواهد شد فقط زندگی حسی انسان نیست بلکه کل آن ذخائر معنوی و ارزش غائی وجودی که برایش زندگی می کند نیز تخریب می شود . اندیشهٔ انسان شکست می خورد و بر سر تمامیت انرژی و ظرفیت های وجودی اش ، می شکند . هر یک از این انرژیهای نهفته همانگونه که به سر انجام و کمال نزدیک می شوند بسوی فاجعه تحریک می شوند .

عطش برای رحمت و بخشودگی ، در کل جریان شناخت تراژیک ، پشت در پشت ، در حرکت بوده است . وقتی که انسان با حقایق شاقه تراژیک روبرو می شود به مرز غیر قابل نفوذی میرسد . بر این مرز هیچ ضمانتی برای خود نمی یابد . بلکه در جریان بروز عملی شخصیت و هویت فردی و نهان خویش در سمت مرگ و فناست که طلب رحمت و مغفرت را از اعماق وجود خود درک می کند .

او ممکن است این حس رحمت را از طریق قدرت آشکار و تمام عیار خویش در تحمل بی چون و چرای این بار مجهول ، درک کند ، باری راکه صبورانه و با مقاومتی مستمر حمل می کند و چاره ای جز این ندارد . این همان بذر ناب شکوفائی رحمت است در ممکن ترین شکل آشکارش . و یا ممکن است این حس طلب رحمت را وقتی درک کند که چشمش را به طبیعت بی رحم جریان کلی تراژدی بگشاید تا نوری که از آن جریان بر او می تابد اندیشه اش را پالایش کند . و نهایتاً ممکن است که رحمت ، پیشاپیش از منشأ یک ایمان در جریان شناخت تراژیک حضور داشته باشد که زندگی را بسوی رستگاری هدایت می کند. پس تراژدی به مثابهٔ "فائق آمدن" بروز می کند ، از همان آغازی که انسان بسوی عالم غیب و خدا کشیده می شود و بالا می رود؛ بسوی بستر ابدی موضوعات و کل زندگی، بسوی زمینهٔ همه زمینه ها.

۱–راههای تفسیر شناخت تراژیک

معنای تراژدیهائی که در مقابل روی ما قرار دارد ، بمانند آثار شعرای بزرگ ، نمی تواند به یک فرمول واحدی تبدیل شود . این آثار نمایانگر کار و تلاش آدمی در رابطه با شناخت او از تراژدی است . موقعیت ها ، حوادث ، جبرهای اجتماعی ، اعتقادات مذهبی و انواع شخصیت ها ، ابزارهائی هستند که انسان از طریق آنها تراژدی را اظهار می کند .

هر یک از اشعار بزرگ معنائی دارند که در وادی تفسیر به انتها نمیرسند . این اشعار چیزی بیش از سمت و سوها را نشان نمی دهند و لذا در وادی تفسیر پایان ناپذیرند . آنجا که تفسیر کاملاً منطقی میسر می شود شعر مبدل به امری زائد می گردد و گوئی که از همان آغازش هرگز خلاقیت شعری را در بر نداشته است .

آنجائی تفسیر می تواند عناصر واضح و ماندگاری پدید آورد که دقیقاً بواسطه دیدگاه عمیق و فی البداعه ای روح شعر را نقد نموده و در دسترس قرار دهد به گونه ای که بواسطه هیچ تجزیه و تحلیلی به انتها نمی رسد و تمام نمی شود .

در همه شعرها ، ساختمان هوشمندی و عقلانی شاعر خود نمائی می کند . هر چند که به تناسب ولی بهر حال به میزانی که اندیشه پدیدار می شود بدون اینکه تجسمی در قالب دراماتیک یافته باشد ، شعر به صنعت می گراید . تا آن درجه که اثری نه بواسطه قدرت بینش تراژیکی بلکه بواسطهٔ ترجیحات فلسفی تولید می شود . نیاز به گفتن ندارد که اندیشه های جاری در اشعار تراژیک ممکن است نشانه های قاطع فلسفی از خود بروز ندهد .

اینک ما شناخت تراژیک را به عنوان یک کل مرور نموده ایم . تفسیر ما بایستی پاسخهای مکاشفه گرانه بیشتری را دربارهٔ این سه مسئله بدست دهد :

A- آیا مناظر بیرونی تراژدی به چه شباهت دارد ؟ الگوی یک وجود تراژیک چیست؟ و نیز یک حادثه تراژیکی ؟ تراژدی در جریان اندیشه چگونه فهمیده می شود ؟ تفسیر موضوعات تراژیکی ما در امر شعر ، جواب را بدست می دهد .

B- چگونه دورنمایهٔ تراژدی در بیرون متجلی می شود ؟ چگونه تراژدی به عرصهٔ آگاهی وجدانی وارد می شود ؟ چگونه شناخت تراژیک دریافت می شود و از طریق آن زایش و رستگاری رخ می دهد ؟

C- معنای تفاسیر بنیادی از تراژدی چیست ؟

۲- تراژدی به مثابه دورنمایهٔ شعر

بدون تلاش در تعریف نمودن تراژدی ، فوریت کامل در حوادث تراژیک را در نظر می آوریم بگونه ای که در شعر بروز می یابند .

تفسیر ما بایستی با محتوای بینش اصلی شاعر درگیر شود با چیزی که قبلاً در اثر شاعر بیان شده است . تفسیر ما معنائی را که در شعر بکار رفته و یا ممکن است بکار رفته باشد را بر این بینش اضافه می کند حتی اگر خود شاعر اصلاً چنین معنائی را بطور آگاهانه در شعرش منظور نداشته باشد .

در شعر ، وجدان تراژیک به اندیشه خودش تجسم می بخشد : فقط از طریق حالات تراژیک است که ما می توانیم تشنج و فاجعه ای را که در حوادثی که ما را تحت تأثیر قرار می دهند ، احساس نمائیم . تراژدی در سیمای جنگ ، پیروزی ، شکست و خطا به روی صحنه می آید ومیزان عظمت انسان در فروپاشی و ناکامی است . تراژدی ، ماهیت خود را در ارادهٔ نامشروط انسان بسوی حقیقت ، آشکار می سازد و به مثابه آخرین غوغای وجود انسان ، رخ می نماید .

۳- فضای تراژیک

مرگ و زندگی ، گردش شکوفائی و تباهی و واقعیت گذار دورانها ، بخودی خود و در بطن خود دارای فضای تراژیک نمی باشند . یک ناظر بر واقعه می تواند این جریان را که خود او نیز در آن قرار دارد و در آن پناهنده است به آرامی مورد تأمل و تعمق قرار دهد : از اینجاست که فضای تراژیک به عرصه ظهور میرسد به مثابه سرنوشتی شوم و غریب که دستمان از آن کوتاه است . همچون پدیده ای بیگانه که بر ما فرود آمده و بما خیانت می کند و از آن هیچ راه فراری نداریم . بهر کجا که می رویم و هر چه که می بینیم و می شنویم فضا مملو از چیزی است که ما را به تباهی می کشاند و اصلاً هم فرقی نمی کند که چه بخواهیم و چه بکنیم .

این حالت و وضعیت در متون مذهبی هندو آشکار است و جهان را به نمایش می گذارد که پدید آورنده نظام حیاتی ماست ، دستگاهی که ما در آن خلع سلاح شده و مطرود گردیده و دستمان از هر چیزی کوتاه است و هیچ حفاظ و دادرسی نداریم . در " غضب کائوسیکا " چنین می خوانیم :

" کل جهان هستی همچون لاشهٔ گندیده ای بنظر می رسد
میدان جنگی انباشته از اجساد قربانیانی که بدست خدمتگزار شیوا به قتل رسیده اند ، بدست زمان .
آسمان به هنگام غروب سرخ است
از خون قربانیان
بمانند خاکستر گرم آتشدانی تازه خاموش شده ،
قرص بیمار خورشید می گدازد : ستارگان بر بالایش
همچون سرزمین انباشته از استخوانهاست .
و همچون جمجمه ای سفید است آن ماه رنگ پریده . .. "

حالات وحشت و مرگ و تباهی در برخی از آثار بروگهل و هیرونیموس و دانته کاملاً آشکار است . ولی این حالات چیزی بیشتر از یک مقدمه نیست . بایستی در جستجوی چیز عمیق تری باشیم ولی نمی توانیم آنرا بدون این وحشت مقدماتی دریابیم .

فضای تراژیک در ادبیات یونان باستان کل طبیعت را در بر نمی گیرد بلکه به حوادث خاصی معطوف است و شخصیت های ویژه ای را شامل می شود . تشنجی که هر چیزی را گرفتار می سازد ، تشنجی که بدبختی را هشدار می دهد هر چند که هنوز کسی نمی داند که چه شکل از بدبختی و فاجعه در راه است . آشیل در "آگاممنون" نمونه ای بدست می دهد که از عظمتی منحصر بفرد برخوردار است . طبع تراژدیکی شامل بسیاری از حالات موسوم به یأس و بدبینی می باشد و صور متنوعی از چنین جهانی را ارائه می دهد : در بودائیسم یا مسیحیت ، در شوپنهاور یا نیچه ، در کتاب"ادا" (Edda) و یا در نیبلونگ .

۴– جنگ و فروپاشی

حقیقت و واقعیت از هم انشعاب می کنند . متعاقب این جدائی انسانها بایستی در جامعه از همدیگر حمایت کنند و در جریان این فراق و فرو پاشی نبرد کنند . معرفت تراژیک شاهد بر چنین نبردهائی اجتناب ناپذیر است . برای یک شاعر تراژیک سئوال این است : چه کسی برعلیه چه کسی می جنگد و واقعاً چه چیزی در تضاد با چه چیزی قرار دارد ؟

بی هیچ تردیدی نبردی که در بیان شاعرانه عیان می شود نبرد انسان برعلیه انسان است و یا نبرد انسان بر علیه خودش . نیازهای کاذب ، وظایف ، انگیزه ها و هویت ها جملگی در گود چنین نبردی قرار دارند . بنظر میرسد که تحلیل های روانشناسانه و جامعه شناسانه این نبرد ها را بعنوان واقعیات قابل فهم می سازند . ولی شاعر افق این نبرد را دورتر و معنایش را بسیار عمیق تر می بیند . او موظف است که شناخت تراژیک را مرئی نماید و همه این واقعیات محدود به عنوان مواد اولّیه در خدمت او قرار می گیرند . وی از طریق این مواد اولّیه آنچه را که در بطن این نبرد جاریست خاطر نشان می کند . و اینک نبرد بر حسب تفسیر عناصر متضاد ، فهمیده می شود ، تفسیری که شاعر از بطن وجود خویش به عنوان یک شاهد ارائه می دهد . این تفسیر درباره نبرد ، خود واقعیات هستند . زیرا نشانه های عریان شده از بطن تفسیر همواره مولد قدرتمند ترین انگیزه قدرت بوده اند . این نشانه های آشکار شده در صحنه تراژدی وارد شده و فعال می گردند .

چنین تفاسیری آنگاه که در خود اثر هنری تجسم می یابند یا ماندگار میشوند و یا تعالی می یابند و فرا می روند . تراژدی ممکن است راکد و مقیم بماند مثل نبرد بین فرد و جهان و یا همچون نبرد بین راههای گوناگون تجربه حیات در بستر تاریخ که از یکدیگر سبقت می جویند . و یا ممکن است فرارونده و تعالی بخش باشد مثل نبرد بین انسان و خدایان و یا نبرد بین خدایان .

۵– فردیّت و جهانیّت

فرد در تضاد با جهانیت و قوانین جهانشمول قرار دارد ، در تضاد با عرف ها و ضرورت ها : فرد بطور ضد تراژیکی نمایندهٔ محض آرزوهای خویشتن است که تماماً ضد قانون جهان می باشند . و بطور تراژیکی نماینده استثنای محض است و موجودی منحصر بفرد در جهان می باشد . ولی هر چند که قانون ستیز است هنوز حقیقت را در کنار خود دارد و از آن گریزی هم نمی یابد .

اصول و قوانین کلی در جبرهای اجتماعی متمرکز می باشند ، در گروهها و طبقات اجتماعی ، در قوانین رسمی و نهاد ها . بنابراین جامعه می تواند موجب بروز تراژدی باشد . از طرفی دیگر اصول کلی ممکن است در هویت انسانی متمرکز باشد همچون امری از قوانین ابدی که بر خلاف امیال و هویت فردی بشر حکم میراند . بنابراین تراژدیهائی نیز وجود دارند که از هویت فردی سر چشمه می گیرند و ضد جامعه و جهان می باشند .

عموماً آثار تراژیکی که بر اساس چنین تفاسیری پدید می آیند به لحاظ هنری ضعیف هستند . امیال بشری که کاملاً محسوس و مادی هستند و اصول کلی که مجرد و محض می باشند همواره یکدیگر را در نبرد دیدار می کنند و ممکن است که این نبرد بطور منطقی امکان توسعه داشته باشد . ولی همچون صورت عریان ذات وجود ، قابلیت شکل پذیری ندارند . شفافیت شدید این جایگزین های هنری مسئله را از درون تهی می کند . آنجا که هیچ احساس لامتناهی در ورای اراده و دستان ما در کار نباشد نهایت پیروزی ما نوعی برده گی و بدبختی خواهد بود و نه تراژدی . و این وضعیت ویژهٔ تراژدی مدرن از دوران روشنگری و در عرصه روشفکری بوده است که تاکنون ادامه دارد .

۶– تصادم راههای زندگی

فلسفه جامعی از تاریخ بایستی تحول در شرایط انسانی را به عنوان یک جریان مستمر معنوی از راههای حیات تاریخی انسان ، مورد تفسیر قرار دهد ؛ در هر دورانی این راههای زندگی شامل حال شرایط عمومی و الگوهای مسلطِ عمل و اندیشه میباشد و این راهها به آسانی و به ناگاه قابل تعویض نیستند . سنت هنوز زنده است در حالیکه مدرنیته در حال گشایش می باشد و روی می نماید . قدرت نفوذی تجدد در مرحله

نخست در شکستن دیوارهای پا بر جای قدرت و سنت کهن زندگانی ، محدود میشود . این دوران انتقال عرصه بروز تراژدی است .
طبق اندیشه هگل ، قهرمانان بزرگ تاریخ جملگی سیمائی تراژیک را تداعی می کنند . آنها تجسم ایده نو می باشند و مطلق و آشتی ناپذیرند . آنها همچون عظمت طلوع خورشید سر بر می آورند . اهمیت واقعی وجودشان برای مدتی انکار می شود تا زمانیکه راه و روش کهن زندگی احساس خطر می کند و تمام قدرتش را برای نابودی صورت جدیدی از زندگی بسیج می کند و نمایندۀ بر جسته این راه نوین را مورد هجوم قرار می دهد . سقراط باشد و یا جولیوس سزار ، بهرحال نخستین پیشوایان پیروزمند آغاز گر اصل نوینی از زندگی هستند ودر عین حال قربانی نقطه عطف و انتقال دوره ای به دوره ای دیگر می باشند . راه قدیم در اظهار وجودی که دارد تأئید می شود بخاطر کاربردی که هنوز ارائه می دهد ، هنوز زنده است و حقانیت خود را از طریق ثروت و قدرت و فوت و فن سنتی زندگی به اثبات می رساند گر چه بذرهای انحطاط از بطن آن روئیده و نابودی نهائی اش را خاطر نشان می کند . راه نوین نیز خود را به تصدیق می رساند ولی هنوز بواسطه یک قانون عرفی و اجتماعی و نهاد فرهنگی مقتدری حمایت نمی شود و تا به اینجا نوعی هستی و کاربردی در خلأ دارد . ولی این فقط وجود آن قهرمان و پیشوا است که بعنوان نخستین اسوه آشکار راه نوین زندگی در تهاجمی جنون آسا با تمام قدرتش راه قدیم را منهدم می سازد . و تهاجمات بعدی که دیگر چندان تراژیک نیست از پی خواهد آمد و پیروز خواهد شد . افلاطون و آگوستوس سزار نماینده گان پیروزیهای آسان و درخشان بعدی می باشند ؛ اینها بینش جدید را به مرحله ادراک و قانون میرسانند ؛ اینها انسان ها را در کردار و روش تعین می بخشند ؛ اینها آینده را صورت می بخشند . ولی اینها همچنان با حیرت بر سیمای اسوه های قربانی شدۀ نخستین می نگرند و با این نگرش زیست می کنند .
این تفسیر نمایندۀ فلسفه خاصی از تاریخ است و بانی تفکری فقط درباره چیزی ماندنی در این دنیاست ولی ماهیت و شخصیتی را برای دورانهای تاریخی پیش روی می نهد که عملاً نمی تواند اثبات شود . و با تصدیق کردن الگوهای تاریخی بواسطه خود – محوریهای غول آسائی به پایان می رسد و تبدیل به اسطوره می شود : اسطوره ای واقعی و غیر قابل تکرار .

۷– انسانها برعلیه خدایان

نبردی بین افراد بشری و قدرتها ونیز بین انسان و پلیدیها و بین انسان و خدایان در جریان است . این قدرتها جملگی فریبنده هستند . آنها از انسان می گریزند اگر انسان بخواهد به آنها دسترسی یابد و یا آنها را بفهمد . آنها"آنجا" هستند و نیستند . خدائی که مفید بنظر می رسد به همان اندازه مضرّ و شرور می نماید و در عین ترحم بی رحم است .
انسان واقعاً نادان است . نادانسته و نفهمیده به پرستش قدرتهائی می پردازد که می خواهد از آنها بگریزد . انسان برعلیه خدایان طغیان می کند ، مثل "هیپولیتوس" جوان ساده و پاکی که در خدمت"آرتمیس" بر علیه "آفرودیت" شورش می کند و در این نبرد مغلوب می شود ولی هیچکس دیگری هم پیروز نیست .

۸– نبرد خدایان بر علیه یکدیگر

نبرد ، حاصل تلاقی قدرتهاست ، برخورد خدایان . و انسان در این بازی هولناک فقط یک گروگان است ، یک سرباز پیاده و یا اینکه در حکم میدانِ نبرد است و یا واسطه و دلیل این نبرد است ؛ ولی عظمت انسان دقیقاً مربوط به عملکرد او بعنوان یک واسطه و میانجی است . در جریان چنین رسالتی است که انسان از روح برخوردار می شود و صاحب نیروی هویت می گردد .
در "آنتیگون" اثر سوفوکل ، خدایان پنهان در حکم سلاطین حاکم بر اسفل السافلین و همچون کانون نبرد مخفی مراکز پشت پردۀ سیاست اساساً قدرتهائی هستند که در نبردی متقابل و مخوف پیچیده شده اند . ولی در ایومیندز اثر آشیل نبرد بین خدایان کاملاً برنامه ریزی شده و پیشاپیش معلوم است و بر اساس نیازهای انسان تدوین شده است . در پرومته چنین نبردی حتی بدون حضور انسان در صحنه ارائه می شود .
دیدگاههای تراژیکی از جهان همواره دارای شواهدی از نبردهاست . ولی آیا این نبرد در بطن خود و برای خودش بخودی خود تراژیک است ؟ و اگر چنین نیست پس چه چیزی آنرا تراژیک می سازد ؟ برای تصمیم گیری درباره این مسئله بایستی معنا و صورت دیگری از منظر تراژیکی جهان را کشف نمود .

۹– پیروزی و شکست

در هر تراژدی چه کس یا چه چیزی نهایتاً پیروز می شود ؟ انسانها و قدرتها در حال تصادم هستند . برآیند واقعه ما را مصمم می سازد تا معلوم کنیم که پیروزی از آن کیست : کسی که شکست می خورد و می بازد خطا کار است ؟ ولی این حقیقت ندارد . بلکه مناظر ذیل درباره تراژدی را درک می کنیم :

الف- پیروزی از آن کسی نیست که پیروز می شود بلکه از آن کسی است که ظاهراً شکست می خورد . در شکستی اندوهبار است که بازنده پیروز می شود . آن کسی که بظاهر مسلط و پیروز است در حقیقت پست تر است ؛ پیروزی وی سطحی و گذرا و پوچ است و وجدان بشری وی را تصدیق نمی کند .
ب- آنچه که بظاهر پیروز می شود امری جهانی است و نه فردی : احکام دنیوی ، قراردادهای رفتاری ، قوانین مربوط به حیات ظاهری و مرگ – ولی تشخیص دقیق چنین جهانیتی مستلزم نفی آن است . طبیعت جهان به گونه ای است که بایستی عظمت وجود انسانی را که بر علیه آن است خدشه دار نماید و بشکند .
ج- در واقعیت امر هیچ چیزی پیروز نیست . بلکه هر چیزی به زیر سئوال می رود ؛ قهرمان ونیز کل جهان وهر آنچه که در آن است . در قیاس با آنچه که ابدی است و فرا می رود و ناب تر می نماید همه چیزهای دیگر محدود و میرا و نسبی اند و بنابراین محکوم به تباهی اند ؛ چیزهای مخصوص و چیزهای عام ، استثنائات و نیز قانونمندها . انسان استثنائی و احکام ذاتی هر دو محدودیتهای خاص خود را دارا می باشند درست در آن ماورائی که فرو می پاشند . آنچه که در تراژدی نهایتاً پیروز است آن چیز فرارونده و متعال می باشد (ترانسدانت) – و یا ترجیحاً حتی این هم پیروز نیست از بابت اینکه خود را فقط از طریق وضعیت کلی احساس می کند. نه حاکم است نه محکوم ؛ به ساده گی وجود دارد و حاضر و ناظر است : همچون یک نگاه !
د- در پیروزی و در شکست ، در عین جریان دستیابی به راه حل ، یک قانون کاملاً نوین تاریخی متولد می شود که به نوبه خود گذاراست . و اهمیتش در درجه اول مربوط می شود به معرفت ویژه ای از آن تراژدی که از بطنش برخاسته است : پس مقام یک شعر تراژیک بواسطه محتوائی معین می شود که شاعر از پیروزی و شکست نقش می کند و نیز حکمی که درباره اش صادر می نماید.

۱۰– خطا (گناه)

تراژدی به درجهٔ خود – آگاهی می رسد : بواسطه فهم سرنوشت محتوم شخصیت هایش به مثابه نتیجه طبیعی گناه . و به مثابهٔ بازتاب عملکرد درونی خود گناه در انسان . انحطاط و فروپاشی همان کفاره گناه است و تراژدی در این مقام به مثابه بروز مکافات است .
بی تردید جهان مملو از تخریب ها و تباهی هائی است که مبرا از هرخطا و گناهی می باشد . دیو پنهان درون بدون اینکه دیده شود نابود می گردد ؛ این دیو بدون سر و صدا عمل می کند ؛ هیچ موجود قابل اعتباری در جهان نیست که بتواند صدایش را بشنود از آن انسانی که در حال شکنجه شدن در سیاهچالی جان می سپارد . انسانها جملگی شهیدوار می میرند بدون اینکه شهید شوند تا آنجائی که هیچکس شاهد بر واقعه نیست تا بتواند شهادت را درک کند . هر روزه بسیاری از مخلوقات شکنجه می شوند و بر روی زمین نابود می گردند . ایوان کارامازوف در اندیشه کودکان بی گناهی که توسط نظامیان ترک برای لذت بردن محض کشته می شدند ، دیوانه می شود . ولی کل این واقعه دلخراش و هولناک بخودی خود تراژیک نیست تا آنجائیکه فاجعه در حکم کفاره گناه نباشد و ربطی به معنای زندگی نداشته باشد .
مسئله خطا و گناه بهرحال محدود به برخی کردارها و زندگی های افراد بشری نیست بلکه کلاً مربوط به انسان بودن انسان است که هر یک از ما عضوی از آن هستیم . در کجا بایستی در جستجوی گناه باشیم که موجب همه فجایع است ؟ آن قدرتی که انسان بی گناه را رقت انگیز می کند در کجا قرار دارد ؟ چرا دل آدمی برای کسی می سوزد و یا برای خودش ؟ هر کجا که انسانها این سئوال را بطور واضح درک می کنند پیچیده بودن مسئله گناه را باور دارند . همه انسانها متحداً مسئول این امر می باشند . منشأ و مقصود واحد همه انسانها دلیل این وضع است ، اشاره ای به این وضع است هر چند که شرحی واضح نیست . این است که همه ما درباره اندیشه ذیل متوحش و حیران می شویم و برای فهم محدود ما احساسی عبث را به ارمغان می آورد :
من مسئول کل شرارتهائی هستم که در سراسر جهان رخ می دهد مگر از بابت آن تلاشی که در ممانعت از این شرارت به عمل آورده ام و حتی جانم را فدا کرده ام . من مقصر هستم زیرا زنده هستم و می توانم به زندگی ادامه دهم در حالیکه این وضع هم ادامه دارد . بنابراین هر کسی در هر جنایتی که رخ می دهد شریک جرم است و این احساس اجتناب ناپذیر است . پس بایستی از گناه در حس بسیار وسیعی که همان گناهِ هستی انسان است سخن بگوئیم و نیز از حس دقیق تری از گناه که مربوط به احساس مسئولیت در هر کردار مشخص می باشد . از آنجا که گناه محدود به اشتباهات و کردارهای معینی نیست و بلکه در حس عمیق تری در بطن طبیعت انسان نهفته است ، ایدهٔ گناه مبدل به حقیقتی جامع می شود . بنابراین معرفت تراژیکی این دو نوع گناه را تشخیص می دهد :
اول –"وجود داشتن" ، گناه است . گناه در مفهوم گسترده اش با چنین امری مترادف است . این اعتقاد همانگونه که قبلاً در شخصیت"آناکسیماندر" در اثر کالدرون (calderon) هر چند به گونه ای دگر درک شده بدان معناست که بزرگترین گناه انسان همانا زائیده شدن و بدنیا آمدن است .

این اعتقاد در این واقعیت که وجود من است که منشأ بدبختی است ،آشکار می شود . اندیشه هندو نیز در اینباره تصوراتی دارد : "با هر گامی و در هر دم و بازدمی در حال تباه نمودن زندگی ها هستم . عملی انجام بدهم و یا ندهم فرق ندارد ، وجود محض من نابود کننده سائر مخلوقات است . در فعل و انفعال و در همه حال مشغول ارتکاب گناه هستم : گناهِ وجود داشتن و زنده بودن ."
نوع مخصوصی از زندگی بواسطه منشأ خودش گناه محسوب می شود . حقیقت اینست که نه من خودم چنین جهانی را آرزو کرده بودم و نه چنین وجودمخصوصی از خود را در آن طالب شده بودم . ولی در رابطه با آرزوهایم گناهکارم ، به زبان ساده به این دلیل که این خود من است که این علت را در خود داراست و علت خویشتن است . پدید آمدن من از پدرانم علت گناه من است .
"آنتیگون" بر خلاف قانون متولد شده است و دختر مردی است (ادیپ) که علیرغم میلش و نادانسته با مادر خودش ازدواج کرده است . بدبختی والدینش در وجود او جاری و فعال است . ولی همین پیدایش او از والدینی نامشروع موجب احساس بسیار منحصر بفرد و عمیق و شدیداً انسانی در وجود او شده است : او از یقینی بزرگ در معرفت حق و قوانین الهی برخوردار شده است . او می میرد زیرا بزرگتر از سائرین است زیرا موجودیت استثنائی او به مثابهٔ تجسم حقیقتی بزرگ است . و در شادی روح و آرامش می میرد . مرگ برای او همین نجات و رستگاری است : در تمام راهی که پیموده کاملاً تنها بوده است بی هیچ شاهدی .
هویت خاصی وجود دارد که گناهکاری است دقیقاً بخاطر همانگونه ای که هست . این هویت بخودی خود صورتی از یک سرنوشت محتوم است – تا آنگاه که من خودم را از هویت فردی ام جدا کنم و از خود فرا روم و خود را به نظاره بنشینم .
در وجود من آن چیزی که بنیاد من است مرا بسوی پلیدی می راند ؛ آن فخر عمیقی که در خود خواهی من نهفته است – همه این"من" چیزی است که نه من آنرا برای خود تقاضا کرده بودم و نه آنرا در خود خلق نموده بوده ام . و با همه اینحال هنوز هم بخاطر این همه گناهکارم . و این گناه من موجب سرنوشت من است ، اینکه بدون احساس رهائی و شوق بمیرم و یادر تلاش برای فرا رفتن از بنیاد ناپیدای این سرنوشت منهدم شوم – آن بنیادی که مرا قادر می سازد تا آنچه را که بوده ام نفی نمایم هر چند که هرگز نتوانم آنچه که می خواهم باشم .
دوم : هر عملی گناه است .
گناه در حس دقیقش در هر عمل کوچک و مجزائی یافته می شود و در هر کرداری که آزادانه انجام می دهم، با این احساس که نیازی هم به رخ دادن ندارد و نیز می تواند بطریق متفاوتی رخ دهد . عمل گناه در بطن خودش نوعی تمسخر نمودن قانون نیز می تواند باشد ؛ این یک انتخاب کاملاً فردی و آگاهانه است که برعلیه قانون جهانی وجود انجام می پذیرد و جز خود چنین انتخابی هیچ دلیل دیگری در میان نیست (گناه کردم زیرا که خواستم گناه کنم) . و این نتیجه غفلتی آگاهانه و لذا مجرمانه است ، نتیجه یک جابجائی نیمه آگاه و انکار آگاهی بر گناه است . و هیچ چیز دیگری در چنین انتخابی به غیر از حقارت و ضعف و پلیدی ، دخالت ندارد .
ولی وضعیت کاملاً متفاوت است آنگاه که شناخت تراژیکی موجب تشخیص گناه در یک عمل می شود . عملی که ضرورتاً حق گرا و اخلاقی است هر چند که بر اساس آزادی پدید می آید ممکن است که به شکست منتهی شود . آدمی از طریق رفتار راست و درست خود نمی تواند بکلی از گناه مبرا باشد . بنظر می رسد که خود گناه بخودی خود گناه محسوب نیست بلکه این انسان است که آنرا به عهده می گیرد . (گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ – تو در طریق ادب کوش و گو گناه من است – مترجم) . و آدمی تلاشی هم برای انکار آن ندارد بلکه شانه به شانه گناه خود گام بر می دارد و این از روی تواضع نیست بلکه بخاطر آن حقیقتی است که در سر نوشت او حضور دارد تا او را در از خود – گذشتگی های ضروری شکست دهد و به او نشان دهد که در اختیار خودش نیست و اصلاً خودش نیست .

۱۱– عظمت انسان در شکست

معرفت تراژیک قابل توسعه و تعمیق نخواهد بود مگر اینکه کیفیت عظمت وجود انسان در پس و در ورای کفاره گناهش دیده و فهمیده شود .
انسانی که خدا نیست منشأ حقارت و بطالت خویشتن است ولی کسی که می تواند غایت و مطلق امکانهای وجود خویش را درک وتحمل کند و به آن عهد وفا نماید بواسطه همین غایتهای لامتنهاهی است که با چشم باز و با آگاهی و اختیار ، باطل شده و شکست می خورد . و این عظمت اوست در انتخاب شکست خویش .
بنابراین آنچه که در معرفت تراژیک انسان کسب می کنیم همان چیزی است که انسان را رنج می دهد و او را به شکست می کشاند و همان باری است که او در مقابل واقعیت ها بر دوش می کشد ودر هر حالت و صورتی وجود خود را قربانی می کند و در زیر این بار جان می دهد . قهرمان تراژیک – آن انسانی که

عالی و شدید شده است – او خودش انسانی غرق در خیر و شر است که خود را در نیکی به سرانجام می رساند و هویت خویش را از پلیدی می زداید . در هر کدام از این وضعیت ها ، هستی او در مقابلهٔ با قدرت مطلقهٔ تقاضائی که از جانب واقعیت بر او عرضه میشود ، دچار خسران و بر باد رفتگی می گردد .
سرسختی و لجاجت و غرور انسان است که او را به ورطه " عظمت " زشتی ها سوق می دهد . بردباری و دلیری و نیز عشقش او را به مقام " نیکی "بالا می برد . آدمی در قامت خویشتن آنگاه رشد می کند که غایت های زندگی را تجربه و درک می نماید ، بن بست ها و شکست ها را . شاعر تراژیک در وجود چنین کسی شاهد انسانی است که چیزی را حمل می کند که او را به فراسوی موجودیت فردی می کشاند : حامل یک قدرت ، یک اصل ، یک هویت ، یک غول ، یک مطلق ، یک امنیت .
تراژدی ، یک انسان را از عظمتش بر می گیرد و به فراسوی نیک و بد سوق می دهد. دیدگاه شاعر تراژیک مشابه نظریه افلاطون است : "... و یا اینکه تو فرض می کنی که جنایتهای بزرگ و شرارتهای بکر ، برخاسته از طبیعت پست می باشد و نه از توانمندی ... در حالیکه یک طبیعت پست وضعیت هرگز منشأ هیچ چیز بزرگی نخواهد بود . چه خوب و چه بد ؟ " . این از جانب با استعدادترین نوع انسان است که " بزرگترین ضربه ها را به افرادو جوامع وارد می سازد و نیز بزرگترین خدمات را ارائه می دهد ... ولی یک طبیعت ضعیف هرگز کاری بزرگ برای کسی یا جامعه ای انجام نمی دهد "

فصل سوّم

مسئله حقیقت

تراژدی آنجائی رخ می دهد که قدرتهائی که با یکدیگر تلاقی می کنند حقیقتاًمستقل از همدیگر باشند . این واقعیت شقه شده و این حقیقت دو نیمه شده ، اساس باطنی معرفت تراژیك است . بنابراین سئوالی که تراژدی را تحریك و فعّال می کند اینست : حقیقت و راستی چیست ؟ و متعاقب آن : چه کسی بر حق است ؟ آیا آنچه که بر حق است موجب پیروزی در جهان می شود ؟ آیا حقیقت پیروز است ؟ آشکار نمودن حقیقت خاصّی در هر امری و نیز آشکار نمودن محدودیتهای این حقیقت و نیز آشکار نمودن نادرستی در هر چیزی – این است جریان واقعی یك تراژدی . و امّا در برخی از ادبیات تراژدیك مثل اُدیپ و هاملت ، قهرمان تراژدی خودش آگاهانه در جستجوی حقیقت است . امکان وجود داشتن حقیقت بخودی خود موضوع اولّیهٔ هر اثر دراماتیك است و بهمراه آن کل امر معرفت و امکان شناختی مُسلم و معنا و ماهیت و نتیجهٔ این شناخت ، محور آثار تراژیك می باشد . در تفسیر ما از این دو اثر فنا ناپذیر تراژدی ، محور توجّه ما همین جنبه شناخت می باشد .

۱– اُدیپ

ادیپ مردی است که می خواهد بداند . فراسوی همه قرار دارد و در حل معماها می اندیشد و می خواهد بر پلیدی غلبه کند . به همین دلیل هم به مقام فرماندهی میرسد . او مردی است که هرگز مایل به فریب نیست و همواره اعمال ناخودآگاه و هولناك خود را به حریم روشنائی و شناخت می آورد . بنابراین او خود عامل فروپاشی مستمر خویش است . او کاملاً بر لطف و خشونت جستجوی خویش آگاهی دارد و هر دو را هم بکار می گیرد زیرا حقیقت را می جوید .
ادیپ انسانی بی گناه است . او تمام قدرت درونی خود را بکار می گیرد تا مرتکب آن اعمال پلیدی نشود که غیبگو پیش بینی نموده بود (قتل پدرش و ازدواج با مادرش) . او سرزمینی را که فکر می کند والدینش در آن زندگی می کنند ترك می کند ولی ناخود آگاه در کشور دیگری در نبردی کسی را به قتل می رساند که پدر اوست و سپس با همسر مقتول که مادر اوست ازدواج می کند . " هیچ یك از این اعمال را به میل و آگاهی انجام ندادم و بدون هیچ گناهی مرتکب شدم ."
این تراژدی نشان می دهد که چگونه ادیپ بعنوان حاکم کشورش تلاش می کند که توطئه ها را از کشورش دور کند : در مرحله نخست بدون هیچ بدبینی و مظنونیت خاصی در جستجوی منشأ پلیدیهاست و سپس درست به همان حریمی باز می گردد که از آن برحذر بود و نهایتاً با بی رحمی تمام بدون آنکه خود بداند حقیقت را به حریم روشنائی می آورد و آشکار می سازد .
پیشگو به ادیپ می گوید که قاتل پدرش هنوز در داخل کشور است : اگر این دسیسه قرار است که باطل شود او بایستی از کشور خارج شود . ولی چه کسی قاتل است ؟ ولی غیبگو بیش از این پاسخ نمی دهد : " افسوس که آگاهی چه هولناك است آنگاه که هیچ فایده ای بحال انسان آگاه ندارد ... تو غافل هستی و من هرگز آنچه را که می دانم بتو نخواهم گفت . اینك بدبختی این دانائی از آن من است و سپس از آن تو خواهد شد . "
ادیپ ، غیبگو را تحت فشار و اهانت قرار می دهد تا سخن بگوید و بالاخره می فهمد که خود ادیپ همان متجاوزی است که به کشور خود خیانت خواهد کرد . گیج و حیران از این واقعه محال به تمسخر اطلاعات غیبگو می پردازد و عقل خود را تقویت می کند تا بجای تسلیم شدن به این پیشگوئی بر اساس خرد برعلیه پلیدی نبرد کند و دیو خیالی را براندازد : " حدس زدن حقیقت از طریق شعور و نه افسانه "
ولی پیشگو تحریك و تحذیر خود را به اوج میرساند و ادیپ را متوجه خطر بزرگی که او را تهدید می کند می نماید : " تو مرا ریشخند می کنی و کور می خوانی . آیا تو می بینی ؟ آیا لغتی که تو را محاصره کرده نمی بینی ؟ ... تو فرزند چه کسی هستی ؟ "
و اینك ادیپ جستجو را آغاز می کند . بواسطه سئوالاتی که از مادرش می کند حقیقت وضعیتی را که در آن قرار دارد درك می کند : آدمی می تواند برای دانستن تلاش کند و در تحقیق و شناخت از همه سبقت جوید ولی هنوز هم ممکن است نادانسته مرتکب بدترین جنایات گردد . زندگی و خوشبختی و آرامش می تواند شکوفا شود ولی تا آنگاه که شناخت از راه می رسد – این همان راز حقیقت و زندگی است که حل نشده باقی می ماند :

" و سپس آیا می توان به درستی درباره ادیپ به قضاوت نشست ، قضاوت درباره چیزهائی که از یك قدرت بی رحمی از فراسوی آدمی بر او فرود می آید ؟ "
و آنگاه که ادیپ از درك کامل حقیقت برخوردار شده است آرزو می کند که بمیرد و با آن روبرو نگردد :
" آیا ممکن است که بکلّی از میان بشریت حذف شوم قبل از اینکه شاهد زهر کشنده ای باشم که از این فاجعه بر من وارد می شود ؟ "
و چه بیهوده " جاکاستا "تلاش می کند که ادیپ را به وضعیت ناخود آگاهی و غفلت و بی خیالی باز گردانه و او را تسکین دهد تا بتواند بی توجّه بر آنچه که می داند به زندگی ادامه دهد :
" چرا آدمی باید در هراس باشد زیرا شانس در همه جا با اوست و انسان هیچ چیزی را نمی تواند پیشاپیش به یقین بداند . بهترین راه آرام زیستن آن است که آدمی اصلاً فکر نکند . از حجله عروسی با مادرت هیچ مهراس . حتّی قبل از پیشگوئی غیبگو نیز در عالم رویا بسیاری از مردان با مادر خود هماغوشی نموده اند ..... چنین اندیشه هائی هرگز نمی توانند زندگی را آسان نمایند . من از تو خواهش می کنم که دست از پیگیری این ماجرا بردار ..... "
ولی هیچ چیزی قادر نیست که ادیپ را باردیگر وادارد که تا بر روی حقیقتی که در مقابلش قرار دارد پرده بکشد و خود را بفریبد. یکبار دیگر سیمای حقیقت را تشخیص می دهد : " من مجبورم . نمی توانم حقیقت را ناشناخته رها کنم . "
و هنگامی که پرده از سیمای حقیقت برانداخت چشمان خود را از حدقه بیرون آورد . و این بدان معناست که چشمانش اینك بایستی در تاریکی قرار گیرند و از او جدا باشند زیرا نتوانستند " تاب تحمل بر چنین شهادتی را داشته باشند ، تحمل تماشای حقیقتی که من از آن در رنج بودم و برایش تلاش کردم . "
و این تراژدی به نتیجه ای می رسد که قابل استفاده برای کل زندگی هر انسانی است : زندگی سراسر فریب است و فریب زدائی هم نابودی است .
" افسوس بر نسل های بشری ! بطور هولناکی زندگی شما را سطحی و بی معنا می یابم . کجا ؟ پس کجاست آن انسان نابود شونده ای که پیروزی اش بیش از یك شادی موهوم ریائی و موقّتی نیست و سپس ساقط می گردد . آنچه که متعلق بتوست سرنوشتی است که مرا بخود می آورد – و امّا متعلق به توست فقط از آن توست ای ادیپ اندوهگین – و من می آموزم که هیچ مخلوق زمینی را مبارك ندانم . " – و این است نتیجهٔ گیری نهائی خالق این اثر تراژیك .
با عطشی که برای شناخت دارد و با فهم فوق عامیانه اش ، ادیپ همواره سالك راهی است که هیچ نمی داند که به کجا ختم می شود . او به غارت فاجعه ای مبتلا می شود که حاصل شناخت حقیقت است فاجعه ای که هرگز تصوّرش را هم نمی توانست کرد : " تو بواسطه شناخت خودت و سرنوشتی که در این شناخت قرار دارد ، نفرین شده ای . " ولی این عطش بیرحمانه برای کسب معرفت و کشف حقیقت و پذیرش عواقب نا مشروطش تا قلب فاجعه – این خود پدید آورنده حقیقت دیگری است . ارزش و معنای نوینی از طرف آسمان بر ادیپ فرود می آید ، اوئی که بواسطه شناخت خود و سرنوشت مورد نفرین قرار گرفته است . استخوانهایش آن سرزمین را که او را در خود جای می دهد تا بیارامد ، متبرّك می کند . انسان نسبت به آنچه که از او بر روی زمین باقی می ماند اهمیت قائل است و لذا می خواهد که از آن بشدّت مراقبت شود ، پس قبری کوچك و سر به مُهر برای خود تدارك می بیند .
ادیپ به رضایت و صلحی بزرگ در درون خود رسیده است هر چند که هاله ای از اندوه در بالای سر اوست . و این امر ظهور بیرونی نیز دارد : قبر او ، که زیارتگاه مردم می شود .

۲– هاملت

یك جنایت غیر قابل اثبات بوقوع پیوسته است . پادشاه دانمارك بدست برادرش به قتل رسیده و سلطنت و همسرش تصاحب گردیده است . یك شبح این حقیقت را بر هاملت آشکار می سازد ، به تنها پسر پادشاه مقتول . ولی هیچ سندی در این جنایت باقی نمانده است . جز پادشاه جدید که خود قاتل است کس دیگری از این جنایت با خبر نیست . در حکومت جدید دانمارك گوئی کسی باور ندارد که قاتلی وجود دارد و جنایتی رخ داده است . ولی آن شبح از آنجائی که فقط یك شبح است نمی تواند برای هاملت سندی معتبر و قابل اطمینان باشد . هاملت احساس می کند که این آگاهی بر جنایت هرگز قابل اثبات نیست . و اینك کل زندگی هاملت فقط به یك امر تعلق یافته است : اثبات کردن امری اثبات ناشدنی و سپس اقدام به عمل .
تمام این نمایشنامه بر محور تحقیق هاملت در جستجوی حقیقت قرار دارد . ولی حقیقت فقط این نیست که پاسخ واضح و عریانی درباره مسئله این جنایت بدست آید ، بلکه بسیار بیشتر است . وضعیت کلی جهان در همه جا به همین گونه است . جنایاتی رخ می دهد و ناشناخته باقی می ماند و همواره حقیقت را در پس پرده فریب نگه می دارد . آنگاه که هاملت وظیفه خود در قبال این جنایت را درك می کند میداند که :

" زمان يك جريان عنان گسيخته است . عليرغم اين نفرين ، گوئی من به دنيا نيامده ام مگر اينكه اين جريان مختل را به سامان آورم ." هر انسانی بجای هاملت كه چيزی را بداند كه هيچكس ديگری نمی داند و اين دانائی نيز هنوز به مرحله اطمينان نرسيده باشد، كل جهان را از ديدگاه كاملاً متفاوتی می نگرد . رازی را در خود دارد كه قدرت بيانش را ندارد . هر انسان ، هر موقعيتی و هر آئينی به ميزانی كه در نفس خودش ناحق است و در خدمت توطئه ای بر عليه حقيقت قرار دارد هنگاميكه در معرض تحقيق واقع می شود بواسطه مقاومتی كه از خود نشان ميدهد ناخواسته خود را رسوا می كند و بدين طريق است كه حقيقت بر ملا می شود . در هر چيزی خدشه و خللی وجود دارد ، حتّی تا نيكوترين نيت ها در ميان انسانهای درستكار نيز به طريق خاص خودش مواجه با شكست و فروپاشی می گردد (مثل افليا يا لائرتيس) . " صادق بودن در جهانی كه پيش رو قرار دارد به مانند يكی از ميان ده هزار نفر است . "

معرفت هاملت و عطش او برای شناخت برتر ، او را از جهان جدا و منزوی می سازد . در اين جهان حضور دارد ولی از جهان نيست و لذا همچون ديوانه ای می ماند . در اين جهان تقلّبی ، جنون ماسكی است كه به او اين امكان را می دهد كه دروغ نگويد ، احساس واقعی اش را بروز دهد و در مقابل چيزی كه ارزش ندارد كرنش ننمايد . او می تواند از طريق طنز و كنايه حقيقت را بيان كند . هر چه كه می گويد اعم از درست يا نادرست ، برای همه حالتی دو پهلو دارد – او می تواند خود را بواسطه نقاب جنون مخفی دارد . او جنون را بعنوان يك قاعده برای خود برگزيده است زيرا حقيقت هيچ قاعده ديگری را نمی پذيرد .

هاملت بسرعت می فهمد كه انسانی استثنائی است و سرنوشت منحصر بفردی دارد . او در درك آنچه كه بر سر او آمده است دچار پريشانی عظيمی می شود . او به دوستانش خاطر نشان می كند كه گوئی می خواهد دست از كل حيات و هستی خود و همه امكاناتش بشويد – ولی در عين حال از آنها مخفی می كند كه اين سخن به مثابهٔ خداحافظی او از آنهاست :

" اينك هنگام جدائی است . شما برای خودتان هستيد ، برای تجارت و آرزوهايتان . همانطور كه هر انسانی تجارت و كار و باری دارد . ولی سهم من از اين جهان دعا كردن و عبادت است . " ولی نقابی كه در اين مكالمه بكار رفته فقط يك كنايه روزمره و رايج است . هاملت بايستی يك راه عملی در پيش گيرد ، راهی كه يك طالب حقيقت در جهان سراسر دروغ در پيش می گيرد ، راهی كه يك جوانمرد از جنايتی مخوف قصاصی می گيرد . اين راه نمی تواند بدون شك و لغزش باشد . هاملت بايستی درد و رنجی را بر جان خود بخرد كه حاصل نبرد بين طبيعت خاص او و وظيفه ای كه به او محول گرديده می باشد تا آنجا كه او ديگر خودش را بعنوان طبيعت خودش نمی بيند بلكه بايستی خود را به عنوان كسی كه دارای رسالتی شده است نفی كند و قربانی نمايد .

بسياری از مفسّران هاملت را انسانی تصوير نموده اند كه دچار ترديدی عظيم در انديشه و اراده است ، عصبّی و پريشان است ، خواب آلوده ای بی عمل است .سخنانی از هاملت دال بر اين است كه وی خودش را محا كمه می كند و بر اين ضعف خود آگاه می باشد :" تا به اينجا من ابلهی رذل در حد كمالش بوده ام ...... آگاهی وجدان همه ما را ذليل می كند ...."

براستی كه هاملت بايستی در بی عملی كامل قرار گيرد ؛ او مستمراً در جستجوی دليلی برای عمل نكردن است و مستمراً خود را در اين امر كنترل می كند .

او هر كلمه ای را كه بر زبان می راند بر آن است كه خود را از دست زدن به هر اقدامی منع نمايد .

ولی نكتهٔ كاملاً مخصوص در بنياد شخصيت اين تراژدی نهفته است . هاملت مستمراً در حال حركت و فعالّيت است : او در جستجوی ابدی مقصود خودش از حقيقت است و روشی كه با آن در حركت است . دليل او برای ترديدش كاملاً قابل قبول است اگر قرار باشد كه با محك حقيقت سنجيده شود . وضعيتی جبراً بواسطه سرنوشت بر او حاكم شده است كه وی را در عكس العمل فلج نموده است . هاملت آدمی ترسو و عافيت طلب و بی اراده نيست بلكه اتفاقاً مستمراً در حال انسجام بخشيدن به فكر و اراده خويشتن است :

" من زندگی ام را بر اساس عصبيت و كلافگی بنا نمی كنم ..... "

هاملت هر كجا كه لازم به عمل باشد زندگيش راشجاعانه در خطر قرار می دهد. او حضور ذهن و قدرت تصميم گيری بسيار ظريفی دارد همانطوركه دررابطه با دو تا از دوستانش كه به او خيانت كرده و قصد كشتن او را داشتند. اواز همه اطرافيانش عالی تر است؛دلير است وقدرت جنگجوئی دارد. اين شخصيت او نيست كه او را در انتخاب و عمل ذليل كرده است بلكه سرنوشتی است كه در ورای اراده اش بر او فرود آمده است و او در صدد شناخت كاملی بر آن است تا به يقين برسد. هنگاميكه به ناگاه طبع بشدّت احساساتی اش او را منفجر نموده و پلوتونيوس وزير را به جای پادشاه اشتباهاً به قتل می رساند هنوز هم در عزم و طغيان خود راسخ و يگانه است هر چند كه پادشاه را نتوانسته است كه به قتل برساند ولی وزير مكّارش را به قتل رسانده و پشيمان هم نيست. زيرا رسالتی را كه بر دوش خود احساس می كند نه تنها مستلزم آن است كه پادشاه بايستی به قتل برسد بلكه رسالت اصلی آن است كه بطرز آشكاری جنايت پادشاه را به اثبات برساند. در مقايسه با آدمهای به اصطلاح معمولی كه بطور جبری و كوركورانه و جنون آسا و

عجولانه دست به اقدامی می زنند ، هاملت بدون اندیشه ای روشن دست بـه عمل نمی زند . او همچنان اسیر شناخت خویش است و اسیر نکات مبهمی که در شناخت او وجود دارد . از طرفی دیگر آنهائی کـه جز اطمینانی کورکورانه از خویش را تبعیت نمی کنند . و همواره بـه توّحشی بدون تردید مبتلا می شوند در واقعیت امر اسیر حصار فریبی هستند کـه در آن زنجیر شده اند .فقط عواطف خام و شدید برای اقدامی عصبی و حیاتی می تواند هاملت را بـه بی عملی و بی ارادگی محکوم کند . عکس این وضع نیز مصداق دارد ، او بسرعت وظیفه اش را به روشنی درك می كند ،هاملت می گوید : " سرنوشتم مرا فرا می خواند وهر ذره ای از وجودم را بخود می آورد ..."

این وضع را تا به آخر در خودش حفظ می کند درست تا آنجا که بناگاه تغییر فکر داده و دوئل با لائرتیس را پذیرا می شود . صورتی از این نمایش نمایانگر تضاد شدیدی در هاملت است که بین بصیرت و عمل او در هر حرکتی تا به انتها حضور دارد . و فقط یکبار در حملهٔ ناخودآگاه بـه پلوتونیوس این وضع دچار اختلال می شود . عمل با ابهام در هر صورت نمی تواند بیانگر کل حقیقت باشد . این حقیقت فقط بر کسی آشکار می شود کـه مخاطب آن باشد . این در سخنان هاملت خطاب بـه تنها دوست مخلص او کـه می خواست بهمراه او بمیرد نمایان است :
" ای هوراشیو خوب ، چـه نـام زخمیده ای داری . چیزهائی کـه ناشناخته مانده اند پشت سر من قرار خواهند داشت . اگر مرا دوست می داری بـه سعادت توست کـه برای مدتی خود را مخفی کنی و در این جهان پر ز آشوب تنفس کنی و پس از من داستانم را برای دیگران نقل کنی . "
سرنوشت هاملت معمائی بدون پاسخ است . سرنوشت انسانی است که عشقش به حقیقت حد و مرزی ندارد ؛ ولـی نمی توانـد نمایـانگر چیزهـائی بنـام عدالت و سعادت باشد . ایـن نمـایش تراژیك بـا خوشـی پایـان می پذیرد . ولی همچنان چند نکته مشخص بر جای می ماند . اینها کل حقیقت نیستند بلکـه هاملت است کـه این نکات را ضمیمه سرنوشت خود می کند . این نکات برای خود او در حکم راهنما نیستند بلکه از طریق او برای دیگران راهنما می تواند بود . بیان او از این جهان نمایانگر حسّ انسانی است کـه در تراژدی هستی خودش به خودش تعلق دارد و بدان متعهّد است و از طریق تضادهایش آنگاه که رخ می نمایند شخصیت و سرنوشت استثنائی او عریان می گردد و تا سرحدی دست نایافتنی اوج می گیرد.
هوراشیو تنها دوست صمیمی و وفادار هاملت است ومی توانـد وی را درك وتحمل کند و برایش بمیرد.او متعلق به سرنوشت و شخصیت هاملت است.ولی رسالت و سرنوشت،هاملت را بـه راه تنهـائی محض سوق می دهد،راهی کـه بـه تجربـه ای بنیـادی و منحصر بفرد مـی انجامـد و هیچکس را یـارای مشـارکت در آن نیست.
" فورتینبراس "دراین تراژدی مردی است که تحت الشعاع فریب عمومی واقعیت بی هیچ تردیدی بـه آرامی زندگی می کند ودغدغه ای هم ندارد.او طرفدار" افتخار"است .وپس ازمرگ هاملت دستگاه سلطنت فرو می پاشد.این فرمانده از این موقعیت تمام استفاده را به نفع خود می کند وبـه سلطنت مـی رسد.وی چنین مـی گوید:
" با اندوه،بخت خود را پذیرا می شوم.من دراین پادشاهی حقی دارم کـه اینك آنرا درخواست مـی کنم زیرا برایش دعوت شده ام "
او یك واقع گرای جاهل است که حتّی بر جهل خود نیز اندك آگاهی هم ندارد.او می تواند زندگی کند.قدرت او از عرصـهٔ بسیار محـدود حیـات اوسـت،محدودیت موقعیـت او وجهـل او نسـبت بـه ناکـامی و محـدود بـودن موجودیتش. و در عین حال بـه واسطه حمایت از شخصیت هاملت(پس از مرگش)نـهایت استفاده را برای رسیدن به قدرت می نماید.
هاملت نـه می تواند هوراشیو باشد ونـه فورتینبراس.آیـا او خـودش کـلّ امکانـات بـرای رسیدن بـه آرزوهـای خود را نفی نکرده است ؟ جستجوی هاملت برای حقیقت بهمراه عشق او نسبت بـه عاقبت این جستجو ، برای او هیچ رخصتی جز نفی همه آرزوهای دنیوی اش بـاقی نمی گذارد و او را نسبت بـه شرایط بیرونـی حیات او نیز مجال تأمل نمـی دهد. شاعر (شکسپیر) فقط یکبار این اجازه را بـه هاملت مـی دهد آنهم در نامه ای به اُفلیا :
" در اینکه ستارگان می درخشند تردید داشته باش
در اینکه آفتاب در گردش است تردید داشته باش
در اینکه حقیقت بتواند دروغ بگوید تردید داشته باش
ولی هرگز به عشق من تردید مکن "
با یك تشخیص مطلق ، تجربه هاملت دربارهٔ عشق او بـه افلیا تردید ناپذیر است و چیزی برتر از حقیقت می باشد زیرا حتی حقیقت نیز می تواند علیرغم ظهوری کـه می کند فریبنده باشد . و این موضوع اصلی تراژدی است . و افلیا ، هاملت را ناکام می سازد و جواب رد می دهد . بخت هاملت در این واقعه بکلی از

دست می رود و دنیایش بی معنا می شود و اینك بهتر می تواند حقیقتی را كه جستجو می كند با تمام قدرت و حیاتش پیگیری كند همانطور كه می كند .
راه هاملت بسوی حقیقت ارائه دهندهٔ نجات و رستگاری نیست . این عرصه ای از نداشتن است و دانستن محدودیت ها و شناخت حدود نادانی ها كه بواسطهٔ سرنوشت محاصره شده است . آیا بر ورای این محدودیت ها ، عبث حاكم نیست ؟ این محدودیت و جبرهائی كه تا سرحد پوچی نیست در متن این نمایش نشان داده می شود در اشاراتی كه بنظر می رسد همه امور را در بر می گیرد .
هاملت حاضر نیست كه تسلیم خرافه شود – نه فقط بواسطهٔ شناخت مبرهنی كه دارا می باشد بلكه بواسطه اعتماد به چیزی بسیار مخصوص كه تمام وجودش را در برگرفته است . گونه ای كه هاملت سخن می گوید دال بر اعتقاد به پوچی نیست بلكه به تعالی و از خود فرا رفتن است :
" ای هوراشیو ، در زمین و آسمان حقایق بیشتری نهفته است تا در تخیلات فلسفی شما . "
و در پایان تراژدی ، شكسپیر اینگونه نوحه سرائی می كند :
" و اینك قلب پاكی از حركت می ایستد . شب بخیر ای شاهزادهٔ مهربان . نسیم بالهای فرشتگان تو را آرام سازد . "
شاید شكسپیر در هیچ اثر دیگری برای قهرمانان مرده اش چنین مرثیه سرائی نكرده است . بر خلاف اسطوره های رواقی یا مسیحی و بودائی ، هاملت نمی تواند هرگز اسوهٔ یك زندگی واقعی باشد و طرفدارانی داشته باشد . بلكه او منحصر بفرد باقی می ماند ، انسان پاكی كه در اراده اش بسوی حقیقت تردیدی نكرد و انسانیت ناب را طلب نمود . او بطور تمام عیار بر این جهان و بر عرصه حیات و هستی خود وارد می شود و هرگز از این ورود كاملش پشیمان هم نیست و نمی گریزد ولی به ناگاه می بیند كه این جهان است كه او را به كناری می نهد و پذیرا نمی شود . او در نفی منیت خود در مقابل سرنوشت و حقیقتی كه برایش در آن نهفته است ، بی همتاست و در تنهائی كاملش بی آنكه ترحم كسی را عمداً برانگیزد : قهرمانی تنها و بدون شاهد !
این سرنوشت محتوم انسانی است كه در هاملت به گونه ای بیان می شود . آیا حقیقت قابل وصول است ؟ آیا می توان با حقیقت زیست ؟ شرایط انسان پاسخی برای این سئوال دارد : كل قوای حیاتی انسان برخاسته از كوری و جهل اوست . این قدرت بتدریج بواسطهٔ شناخت تخیلی رشد می یابد و در اسطوره ها تبدیل به ایمان می شود . و در اسطوره های جایگزینی در حالت پذیرش بی چون و چرا و نیز در جعلیات حقیر اندیشه بتدریج منع می گردد و تبدیل به فریب و تباهی می شود . در سرنوشت محتوم بشری ، جستجو برای حقیقت ، نمایندهٔ وظیفه ای محال است .
در بیان كلی می توان گفت كه حقیقت آدمی را ساقط می كند مگر اینكه انسان راهی بسوی آن یافته باشد همانطور كه هاملت یافت ؛ از طریق قهرمان گرائی منفی و ضد خویشتن و خاشعانه و مأیوسانه ای كه در پیش گرفت و بصیرت خود را تباه نكرد و در جریان روح خود به حركت در آمد . اندیشه ای كه بر می تابد و وجدانی كه عاقلانه عمل می كند و انسانی كه نمی لغزد و از راهش پشیمان نمی شود . انگیزهٔ تردید ناپذیر یك شخصیت پدید آورندهٔ قدرتی تحت الشعاع نور معرفت می شود كه بسیار برتر از شخصیت است . ولی چنین انگیزه ای تمامیت خود را بكار می گیرد بدون اینكه در این جهان به سر انجامی برسد ولی نشانی از عظمت ماورائی انسان می گردد در اوج شكست . این امر از دیدگاه دیگری نیز قابل تصدیق است. همانطور كه نیچه می فهمد كه انسان هرگز نمی تواند بطور كامل حقیقت را پذیرا شود ، چرا كه خطا اجتناب ناپذیر است . باید در سمت حقیقت و برای حقیقت ، خطا نمود زیرا در هر موردی دلیل و فرضی از هستی او نهفته است . و یا بار دگر هولدرلین در اثر تراژیك خود قهرمانش را به نبرد با خدایان می فرستد بدین طریق كه تلاش می كند تا كل حقیقت را برای مردم آشكار سازد . همواره سئوال یكی بوده است : آیا انسان بایستی برای حقیقت بمیرد ؟ آیا حقیقت مترادف با مرگ و نیستی است ؟
تراژدی هاملت معرف معرفت انسانی بر لبهٔ پرتگاه است . در آنجائی كه هیچ اخطار و روشی هم برای نجات وجود ندارد مگر فقط شناخت یك انسان دربارهٔ واقعیت بنیادی كه آنهم اسیر جهل خویشتن است و اراده خلل ناپذیرش به حقیقت تا آنجاست كه زندگی اش را فدا می كند :" و دیگر خموشی و آرامش است."
و این آخرین سخن هاملت است در لحظه ای كه جان می سپارد .

فصل چهارم

"ذهنیت تراژدی"

معرفت بر تراژدی از مسائل یك ناظر بی تفاوت و خارج از گودی که فقط مایل به دانستن کنجکاوانه باشد ، نیست . بلکه چنین معرفتی آنجائی بدست می آید که فرد از بطن خودش رشد یافته و در حس خودجوش اندیشه و تلاش درونی اش برای فهمیدن راهی که می بیند و احساس می کند بخودش متعهد است . در جریان چنین نوعی از فهمیدن است که کلیت آدمی دگرگون می شود . این تحول و دگردیسی به مانند زایمان است . آنجا که انسان درست در جریان پیروزی تراژدی بر انسان ، سر از یك واقعیت عالیتری بر می آورد.
در غیر اینصورت چنین تحولی ممکن است به سمت انحطاط برود : انحطاطی در مقابل نگاه غیر مسئولانه و بی تفاوت ناظری که فقط به جنبه های ماجرا جویانه و یا زیبائی شناسانه توجه دارد : چنین ناظری به مثابه انسانی بازیچه و دیوانه شده است که در ورطه عبث ساقط می گردد.

۱–تصور زایمان

وانهاده ای در این جهان باتمام بدبختی هایش ، بدون هیچ راه گریزی از فجایع خیانت بارش : اینگونه است که آدمی به مرز وضعیتی با خودش می رسد که جز رهائی از خود راه نجاتی نمی یابد و تنها راه رهائی از زجرها و توبهٔ از اینهمه ناکامیها ، چیزی است که"زایمان" می نامیم : زائیده شدن و فارغ گشتن از خود ، خود را به بیرون افکندن .
هر انسانی بواسطه اقدامی عظیم از درون خویشتن و از بطن شرایط وجودی خویش است که نجات می یابد، بهمراه هر آنچه که با اوست . ولی در ورای چنین اقدام درونی همواره چیزی تحت عنوان یك کمك و یاری از بیرون ، دخیل بوده است . این یاری از زمانی که انسان به یاد می آورد بواسطه افراد بخصوصی که بنام ساحر و شمن و مرشد و پیامبر مطرح بوده اند وجود داشته است ، بواسطه روش های خاصی که فقط متعلق به خودشان بوده است .
هزاره آخر قبل از میلاد مسیح نمایانگر یك نقطهٔ عطف و تحول عمیق در تاریخ انسان است : وجدان بشری هویت جهانی اندوه خویش را درك می کند و راه زایمان از خویشتن و توبه و نجاتش را بواسطه پیامبران و منجیان می یابد . این مردان بعنوان بشر به سوی بشریت می آیند و ادعایشان جملگی جهانی است و یاری خود را به بشر عرضه می دارند . زان پس دیگر درد و اندوه تمام مسئله حیات و هستی روزمرهٔ بشر نیست بلکه فقط مسئله بیماری بنیادی و پیری و مرگ است : و این آن امری است که اسارت بشر را بعنوان بشر خاطر نشان می کند و نیز اسارت جهان را (بواسطه جهل ، گناه و بی نظمی) . زان پس منجیان و مصلحین و معماران نظامهای نوین ، دیگر فراهم کنندهٔ چنان یاری و حمایتی جهانی در جهت رستگاری نیستند بلکه کاری بیش از این انجام می دهند آنها با چنین کمکی و یا حتی بدون آن ، نشان دهنده راه زایمان کردن کلی انسان از خویشتن می باشند : راه رهائی از خویشتن . راهی که هر انسانی اگر بخواهد بتواند خود را نجات دهد .
چنین راه نجاتی شامل حوادث مشخص است که از طریق الهام و تشخیص قلبی به انسان راه جو شناسانده می شود و لذا انسان را قادر می سازد تا راه درست را از بطن کلی وجود خویش دریابد و روش آن را نیز درك کند .
جریان کلی جهان را می توان به دو طریق مجزا تصور نمود : به لحاظ غیر تاریخی می توان جهان را به مثابه رجعتی مکرر مورد اندیشه قرار داد . و به لحاظ تاریخی می توان جهان را به عنوان چیزی منحصر بفرد و تکرار نشدنی فهمید که بواسطه حوادث بزرگ و تعیین کننده ای مثل طلوع و افول دورانها و ظهور پی در پی وحی ها مشخص می شوند . در هر دو حالت این جریان بسیار کلی و جهانی است و هویتی فرارونده دارد : از همه حوادث فرا می رود و آنها را زیر پا می نهد چه اینکه این ها قوانین عام حاکم بر گردش دورانها باشند و یا شکل دهندهٔ صورتهای غیر تکراری تاریخ محسوب شوند . دورانی بودن و یا تاریخی بودن ، تکراری و یا جریانی بودن . در همه حال جهان از خودش نیز فرا می رود و خود را نیز نفی می کند و تجربه آگاهانهٔ پس زمینهٔ بدیع و برنامه ریزی نشده اش ، اساس فرا رفتن از خودش می باشد و رفع مسئولیت نمودن از خودش . در نتیجه این تجربه است که همه درد ها و رنجها مفهوم شده و امکان رهائی از آنها میسر می گردد . فرد بشری در این جریان بواسطهٔ اخلاق و زهدش مشارکت می نماید و نیز از طریق کردارهای اسطوره ای که از وجدانش سرچشمه می گیرد از خویشتن فرا می رود . آدمی بواسطه رحمت و بخشایش خارق العاده ارتقاء می یابد . از طریق تولدی دوباره از بطن خودش در جریان نوعی تحول عظیم که تناسخ یا استحاله روحی نیز نامیده می شود .

زایش دوباره همواره چیزی بسیار برتر از یك کمك (یاری) مقطعی از بیرون می باشد که در بدبختی های همه جائی به ناگاه روی می نماید . در نتیجه تجربه بنیادین واقعیت است که خود بدبختی و نیز رهائی از آن بعنوان یك واقعه متافیزیکی تجربه و درك می شود .

۲–تراژدی و زایش

بینش تراژیکی ، نیازها و رنجهای بشری را بعنوان لنگری در متافیزیك می بیند (حلقه اتصال انسان فیزیکی به جهان متافیزیکی) . بدون چنین اتصال و اساس متافیزیکی ما از تجربه حیات و هستی خود جز درد و زجر و ناکامی و حسرت و پوچی را تجربه و درك نمی کنیم . حس تراژیك بهر حال فقط به نوعی از شناخت مربوط می شود که بر همه بلایا فائق آید و به ارزش برتر برسد .
شعری که فقط هراس را در بر گیرد و فقط مرگ و تباهی و خیانت و بدبختی را خاطر نشان کند ، تراژیك نیست . زیرا در تراژدی قهرمان بایستی دارای معرفت تراژیکی باشد و ناظر (شاعر) هم بایستی در این واقعه مشارکت داشته باشد . این همان منشأ میل به زایش از بطن تراژدی است ، عطش برای رسیدن به واقعیت بنیادی وجود .
این مسئله البته در نزد قهرمانی که در لبه پرتگاه قرار دارد و ناظری که فقط احتمالاً این واقعه را لمس می کند متفاوت است . ناظر فقط از طریق تشخیص هویت است که در این امر مشارکت می کند . برای ناظر ، هر واقعه ای که بر قهرمان تراژدی رخ میدهد به گونه ای است که گوئی بر خود او نیز در عمل اتفاق افتاده باشد . برای اینکه او هویت فردی خودش را درگیر هویت فردی انسان دیگری نموده و با او به نوعی اتحاد رسیده است . من در درون یك انسان دیگری (قهرمان تراژدی) همچنان خود من هستم . رنج برای من چنین پیام می دهد : " این تو هستی ! " . همدردی موجب تبدیل یك حیوان دو پا به یك انسان می شود . همدردی نه در حس یك تأسف و احساس رقت انگیز بلکه آدمی خود را درگیر و عنصر واقعه ببیند و نه یك تماشاچی مهربان و احساساتی : بنابراین فضای انسانیت در تراژدی بزرگِ انسان بودن است که یافته می شود . و در این تراژدی است که حیوان دو پا به انسان بودن خود متعهد می گردد . و انسانیت یعنی همین ! به دلیل اینکه خود ناظر از نقطه نظر واقعیت در کنار گود قرار دارد و احساس ایمنی می کند لذا توجه جدی او بعنوان یك موجود انسانی به ساده گی می تواند در لذت بردن از تماشای وحشت و مرگ و فاجعه تحلیل رود و به نوعی اخلاق خود – پسندانه و فلسفه ای خود – فریبانه با احساسات رمانتیکی بسیار مبتذل خاتمه یابد که هیچ ضمانت و امنیتی را برایش تضمین نمی کند و فقط راهی برای گریز از درك واقعیت بنیادی است که به انحطاط می گراید .
معرفت تراژیك در وجود فرد پیشگام به کمال می رسد نه فقط به این دلیل که اوست که تمامیت بدبختی و زجر بشر را احساس می کند بلکه اوست که اینها را بواسطه معرفت در می یابد . ونه تنها او می داند که رنج می کشد بلکه تمام روحش در جریان این رنج می گرید . تراژدی نشان دهندهٔ انسان در لحظه دگردیسی است درست بر لبه پرتگاه سرنوشت .
قهرمان تراژدی فضای تراژدی را درك می کند . او از طریق سئوالاتی که از خود می کند به سرنوشت خود متعهد می گردد . در جریان این نبرد است که او درباره قدرتی که برایش می جنگد معرفت می یابد ، قدرتی که هنوز همه چیزش نیست . او گناهان و خطاهایش را تجربه نموده و آنها را به زیر سئوال می برد تا حقیقتش را دریابد تا با تمام اراده و آگاهی دست به عمل بزند و معنای نهائی پیروزی و شکست خود را ببیند .
هنگامی که تراژدی را نظاره می کنیم از حدود هستی محدود انسانی فرا می رویم و این موجب نوعی رهائی است . در بطن معرفت تراژیکی تلاش برای زایش جدید فقط نمایانگر منحصر بفرد عطش برای نجات یافتن از درد و رنج نیست بلکه نهایتاً عطش برای زائیده شدن از بطن ساختار تراژیکی واقعیت نیز هست که در جریان فرا رفتن از واقعیت رخ می دهد . و بهر حال تفاوت بنیادین بین زایش در بطن تراژدی و زایش از بطن تراژدی وجود دارد : کسی که محصول زایش تراژدیك است و کسی که از بطن تراژدی زائیده می شود و خروج می نماید . یا اینکه تراژدی دست نخورده باقی می ماند و انسان بواسطه تحمل آن خود را از آن رها می سازد و یا خود تراژدی جبران شده و از سر می گذرد و دیگر وجود ندارد . انسان بایستی در بطن تراژدی سفر کند ولی آنچه که در دورانهای قبل تراژدی بود امروزه مورد هجوم قرار گرفته و در معنا و ماهیت قدیم خود منسوخ شده است : ولی هنوز هم اساساً باقی است و زیر بنای حیات واقعی انسان را می سازد که دیگر تراژیك نیست . چه در بطن تراژدی و یا در جریان فرا رفتن از آن ، حیرانی و کوری انسان از زایش مجدد تبعیت می کند . انسان در ظلمت و تشنج غرق می شود و سپس بر کرانه پر صلابت واقعیت به آرامش می رسد و بر امری غیر قابل بیان مطمئن و راضی می شود . ولی این

واقعیت ، وضعی یگانه و بی هیچ تردیدی نیست زیرا فقط محصول خطر پذیری و یأس بنیادی است . چنین یأسی به مثابه نوعی جبر و نیز نوعی امکان انتخاب باقی می ماند .

۳–زایش در بطن تراژدی

در روبرو شدن با تراژدی ، یك ناظر در سرآغاز تجربه خویشتن قرار می گیرد .
او دیگر بواسطه حس کنجکاوی محض و یا وسوسه به تخریب و ماجراجویی نیست که به حرکت می آید . همه اینها از عوارض چیزی بسیار اساسی تر است که بر آدمی غالب می شود آنگاه که با تراژدی روبرو می گردد . بعنوان یك ناظر به حرکت در می آید و بتدریج بواسطه نوعی بصیرت و الهام درونی ادامه می یابد و در حال نظاره کردن رشد می کند و با واقعیت بنیادی درگیر می شود و در آن معنا و انگیزه ای اخلاقی برای حیات خود کشف می کند . در جریان تجربه کردن امری جهانی در موجودیت فردی خویش است که فرد ناظر احساس رهائی می کند و به ناگاه تراژدی تمامیت وجودش را در بر می گیرد . این وضع به روش های گوناگونی شرح داده شد که البته هیچیك از آنها به تنهائی کفایت نمی کند که بیانگر تجربه کامل الهام تراژیکی در بنیاد واقعیت وجود انسانی باشد :
A-شاهد بر یك قهرمان تراژیکی بودن موجب آن است که آدمی به ظرفیت وجودی خودش پی برد : او می تواند با تمام قدرت ایستادگی کند و به پیش رود و اصلاً مهم نیست که نتیجه ظاهری چه خواهد شد . وقتی که پیشتاز تراژیك به پیشواز سرنوشت می رود عمق و عظمت انسان را عیان می کند . انسان می تواند بی نهایت دلیر شود و در هر شرایط دگرگون کننده ای نلغزد و می تواند دوباره خود را احیا کند تا زمانی که زندگی می کند و نیز می تواند هرگاه که بخواهد خود را فدا کند . آنگاه که هر معنائی پوچ می شود و هر اعتماد و حسابی باطل از آب در می آید ، از بطن انسان چیز کاملاً نوینی سر بر می آورد : قداست ذاتی که از هویت فرد طلوع می کند . این هویت بواسطه زایش دوباره است که از خودش حراست می کند : " من بایستی در خموشی و آرامش کامل به دیدار با سرنوشت نهائی خویش بروم . " – از طریق شهامتِ زیستن و شهامت مردن با تمام وجود تا سر حد امکان . و هیچ روش و محك و حسابی در بیرون وجود ندارد که کدامیك از این دو بهتر است و حقش برتر است . در نظر اول اراده به زندگی کردن بهر قیمتی ، می تواند نشانه برده گی محض باشد و اطاعت از جبر از پیش تعیین شده ای که در آن هیچ تردید و سئوالی وجود ندارد . و اما در جهت معکوس این وضع ، گریختن از زندگی در نظر نخست ممکن است نوعی وحشت از زیستن و گریز از مسئولیت زنده بودن باشد . ولی ممکن است شهامتی در جستجوی مرگ هم باشد درست در آنجائی که آدمی مجبور به زندگی خفت باری شده باشد . و نیز آنجا که فقط ترس از مرگ است که می تواند آدمی را به مرگ پیوند زند .
و اما شهامت چیست ؟ مسلماً چیزی فقط در حد انرژی حیاتی محض و یا انرژی عریان شده جنگجوئی در انسان نیست . بلکه می تواند شامل قدرت آزاد سازی انسان از زنجیرهای وجودش باشد ، آن توانائی برای مردن که در نزد انسان جسور پیدا می شود تا در نبردی پایدار واقعیت را آشکار سازد . شهامت امری کاملاً عمومی در نزد هر انسانی بعنوان انسان است و ربطی هم به اعتقاد خاص ندارد و آدمی حتی در اعمال پلیدش هم می تواند دلیرانه عمل کند . و اما یك امر بنیادی در اینجا قابل بیان است : هنگامی که قهرمان تراژدی آزادانه سرنوشت خود را انتخاب می کند و یك انسان بی گناه را از روی نا آگاهی نابود می کند این امر برای شاهدان آشکار می سازد که هر یك از آنها چه می توانستند باشند (این بدان معناست که وجود خود بخودی یك قهرمان تراژیك در جامعه تراژدی آفرین است و تراژدی را اشاعه می دهد)
یك ناظر در رویاروئی با یك تراژدی خواه ناخواه بطریقی در آن مشارکت می کند و مناطق کشف نشدهٔ ظرفیت وجودی خود را درك می کند .
B-انسان از طریق تماشای غایت چیزهائی که محدودند بر لامتناهی بودن حقیقت و واقعیت وجود انسان شهادت می دهد . " وجود داشتن " اساس همه زمینه هاست : هر صورت و نظم خاصی را محکوم به فنا می سازد . هر چه که قهرمان تراژیك و اعتقادی که او با آن زیست می کند عالی تر می شود حوادث تراژیکی می آفریند و واقعیت بنیادی تری را عیان می سازد .
تراژدی قرار نیست که به ارزیابی اخلاقی عدالت بپردازد ، عدالتی که بر سرنوشت یك انسان خطا کاری حاکم شده است که هرگز نمی بایستی خطا می کرده است ولی کرده است . جنایت و مکافات فقط چارچوب کوچکی از عملکرد اخلاق گرائی محسوب می شود . این فقط هنگامی است که گوهرهٔ اخلاقی انسان بخدمت قدرتهائی در آید که در حال فروپاشی اند و اینهاست که انسان در سمت هویت قهرمانانه اش به پیش می رود و رشد می کند ؛ و در اینجاست که جنایت به بی گناهی و خطای محض تقلیل داده می شود و نتیجه اجتناب ناپذیر شخصیت جنایتکار محسوب می گردد و سرنوشت او مبدل به بازیابی هویت او می شود که کل گذشته اش را شامل شده و جبران می کند . سرنوشت تراژیك دیگر نمی تواند حادثه ای عبث باشد زیرا امری مطلق و لامتناهی از ماورایش هر چیزی محدود و نسبی را محکوم می کند . و سپس کل جریان

واقعیت روشن می شود – واقعیتی که هر فردی خود را قربانی اش می کند زیرا فی النفسه بزرگ است هر چند که محدود می نماید . قهرمان تراژیك خودش تماماً بهمراه واقعیت است آنگاه که به دیدار سرنوشت خود می رود .
هگل جدای سائر مفسرین بعنوان کسی که جوهرهٔ بنیادی تراژدی را یافته و معنا کرده است این تفسیر را ارائه می دهد . ولی در جریان انجام این تفسیر ، بقدری محتوای تراژدی را ساده می کند که گوئی بکلی آنرا از ماهیت واقعی اش تهی می کند . درك هگل از تراژدی به نوعی هماهنگی مبتذل و رضایتی پیش پا افتاده و سطحی منتهی می گردد .
C-در تراژدی به عنوان شاهد ، از طریق معرفت بر تراژدی به احساس دیونیسوسی (الهه شعر و مستی) می رسیم آنگونه که نیچه آنرا درك می کرد . یك ناظر متوجه می شود که خود سرنوشت در مفهوم نهائی همانا پیروزی واقعیت است واقعیتی چنان بنیادی که برای همیشه بر تمام تباهی ها سبقت جسته و پس از همه آنها باز هم خواهد ماند : در عظمت و انحطاط ، در خطر و هلاکت ، این واقعیت بر قدرت ماورائی خود، آگاه می شود .
D-بر حسب نظریه ارسطو ، وقایع تراژیك موجب پالایش نفس آدمی می باشند . شاهد بر واقعه ، غرق در حسرت و غمی عظیم نسبت به قهرمان تراژدی می شود و همچنین دچار هراس نسبت به خویشتن می گردد و با زیستن در چنین احساساتی است که بتدریج از آنها رها می شود . او دچار اندوه می شود زیرا بواسطه مشاهدات خود لرزیده است . این احساس آزادی از چنان حس حزن آوری بتدریج به نظم کشیده شده و عادی می گردد .
این مقدار در همه تفاسیر مشترك است : ما موفق می شویم که در تراژدی به تجربه واقعیت بنیادی نائل آئیم که در مقابل نگاهمان گسترده و عریان می شود در حالیکه چیزها فرو می پاشند و صورتها منهدم می گردند . ما موفق می شویم تا بر وحشت و اندوه خود فائق آئیم و بسوی واقعیت ذاتی حرکت کنیم .

۴–زایش از بطن تراژدی

یك شاعر تراژیك ما را از بطن تراژدی می زایاند هنگامی که بمانشان میدهد که تراژدی بواسطهٔ آگاهی عالیتری که در بطن واقعیت حضور دارد پیروز می شود . اینکه تراژدی به واقعیت باز گردد و در آن حل شود و یا اینکه در مقابل واقعیت بایستد و تبدیل به یك صحنهٔ منفکی گردد فرق نمی کند .

۵–تراژدی یونانی

آشیل در حماسه ایومنیدز عرصه حوادث تراژیك را به عنوان چیزی متعلق به گذشته تصویر می کند . از طریق تلفیق و هماهنگی خدایان و شیاطین با نظام مذهبی" آرئوپاگوس" ، تقابل تراژیکی امکان به نظم آوردن هستی انسان در قوانین حکومتی و عرف اجتماعی را فراهم می آورد . قلمرو حیات و هستی قهرمانان تراژدی بواسطه قوانین و عرف به سرقت می رود آنجائیکه آدمی در اعتماد عملی به شهر و جامعه و خدمات آن و خدایانش امکان زیستن می یابد تا نیازهای روزمره اش تأمین گردد ولی در عوض امکان انتخاب سرنوشت خود را برای همیشه از دست می دهد . آنچه که در تاریکی شب تراژدی بود فراهم کنندهٔ زمینه ای برای زندگی نوین در روشنائی روز است .
ایومنیدز شکل دهندهٔ آخرین سیمای یك تثلیث است ، تنها تثلیث کامل که در عرصه ادبیات برای ما به یادگار مانده است . ما بقی درامهای آشیل مربوط به مراحل انتقالی و تکوینی تثلیث می باشند . بنابراین همه آنهای دیگر فاقد آن راه حل نهائی می باشند که می تواند غایت هر تثلیث را نشان دهد . پرومته نیز هسته مرکزی یك تثلیث است که محتوای اندرونی اش احتمالاً دارای آن راه حل نهائی تبدیل یك تراژدی الهی به حکم الهی است . تراژدی آشیل که تحت الشعاع الوهیت یونانی قرار دارد در اینجا به کمالی درخشان می رسد .
ولی سوفوکل یك مؤمن است . اثر " ادیپ در کولونوس " در قیاس با آثار آشیل شامل اقدامی آشتی جویانه در بنا نمودن نظامی نوین می باشد . همواره رابطهٔ پر معنائی بین انسان و خدا باقی می ماند ، بین عمل انسانی و قدرت الهی . هنگامی که قهرمانان تراژدی بطرز نامفهومی محکوم به سرنوشت خود هستند (که این محکومیت به مثابه قلب تراژدی است) و به مانند آنتیگون بی خبر از هر گناهی و یا همچون ادیپ زخمی شده گناهی ناخودآگاه ، بسوی ارادهٔ خداوند رهسپار می شوند . آنها واقعیت ارادهٔ الهی را می پذیرند ولی نه لزوماً از طریق شناخت بلکه بواسطه ایمان . و اراده و هستی خود را قربانی اراده و هستی خدا می کنند . و اما اتهام هر چند که برای مدتی اوج می گیرد ولی بالاخره بر ساحل اندوه فروکش می کند.
در تراژدی یونانی زایش از بطن تراژدی با حماسهٔ ایور یپیدز به پایان می رسد . تناقضات روان شناسانه ، حوادث محیط و دخیل نمودن ارادهٔ الهی جملگی موجب عریان شدن تراژدی می شوند . فرد بشری به جایگاه نخستین خود باز گردانیده می شود . یأس بشدت توسعه می یابد که حاصل تحقق کنجکاوانه ای به

اندرون معنا و مقصود زندگی است که این تحقق نیز بـه پوچی مـی گراید و اراده و نیروهـای نـامرئی حیات همچنان در پرده راز باقی می مانند . نه فقط اندوه و سوگواری بلکـه محکومیت و اتهـام نیـز اینـك بـه میدان می آید . برای لحظاتی بنظر می رسد که آرامش از بطن نیایش و راز و نیاز با خدا پدید آمده است ولـی این وضع فقط بـه معنـای یکبـار دیگر در ورای حیرت گم شدن است و دیگر زایشـی در کـار نیست . شـانس و تقدیر بر جای خدایان قرار می گیرد . حقارت و اسارت و تنهـائی انسـان بطرز هولنـاکی آشکار و اعلان مـی شود .

۶–تراژدی مسیحی

یك مسیحی معتقد دیگر، تراژدی را بعنوان یك واقعیت اصیل و بنیادی درك نمی کند و باور ندارد ؛ بـا ظهور مسیح و مصلوب شدن او ، شفاعت واقع شده و مستمراً از طریق لطف و بخشـایش ادامـه مـی یابد و تجدید می شود . این حس ضد تراژیك درباره حیات و هستی انسان ، موجب مـی شـود کـه بدبختی هـا و رنجهـای جهانی انسان مبدل بـه بینشـی از جهان شـود کـه شـاید بغایت بدبینانـه و پـوچ گرایانـه و از روی بـی تفـاوتی باشد ؛ دیدن جهان هستی به مثابه فقط وسیلـه ای کـه فرد بایستی در آنجـا صرفاً درصدد کسـب نجـات ابدی شخصی خودش باشد و همین و بس . جهان فقط بـه مثابـه جریـان حوادثی کـه بواسطه مشیت الهی و جبر مطلق ارادهٔ خدا هدایت می شود و موجودیت می یابد و بس . بدین معنا کل واقعیت جهان فقط در حکم " راه " است و عرصه انتقال و نه بیشتر . در اینجا هیچ چیزی یك واقعیت ابدی تلقی نمی شود .
بـدیهی اسـت کـه هـر شکلی از تـراژدی اگـر در هـر مقطـع زمـانی بـرش داده شـود کـاملاً شـفاف و گویاسـت . توانائی برای به ناگاه باز ایستادن و مردن درست در گرداب پـوچی – اینسـت " زایمـان "، ولـی زایمـان در بطـن تـراژدی و بواسـطه کفـایتی کـه در خویشـتن پدیـد آمـده اسـت . اگـر چیـزی جـز بقـای مطلـق وجـود نمی داشت، اگر ما بطرز اجتناب ناپذیری در محدودهٔ حقیر هستی خود محبوس می بودیم دیگر حتی به ناگاه باز ایستادن و مهار خود را کشیدن و کشتی شکستهٔ وجود خود را از غرق شدن نجات دادن ، کـاری عبث و بی معنا می بود . ولی بدینگونـه که خود را از نـابودی باز می داریم ، بواسطه حمـل نمـودن این دنیـا بـه آن دنیا ، قادر به فائق آمدن بر هستی خود نیستیم . چنین کار عظیمی را فقط بواسطه هر اقدامی که در امر فرا رفتن از خود (ترانسدانس) انجام می دهیم به سامان تـوانیم رسـانید ، بواسطه معرفتـی کـه دربـاره دورتـرین حد مرزهای وجود خود کسب می کنیم و بواسطه بصیرتی کـه در این معرفت بـه لحـاظ درونـی عایدمـان مـی شود قادر به تعالی هستیم . فقط آن ایمان و یقینی کـه علاوه بـر واقعیت جـاری بـر واقعیت برتـر نیـز آگـاهی دارد می تواند موجب زایش از بطن تراژدی گردد . این همان وضعی است کـه شـامل حـال دانتـه و کالدرون می باشد . در وجود اینهـا معرفت تراژیکی و خود کیفیت تـراژدی و قهرمـان گرائـی تـراژیکی جملگـی تحت تغییراتی بنیادی قرار گرفته است زیرا این شاعران تراژیك وجود خودشان را مشمول طرح عظیم سرنوشت و مشیت الهی نموده و امید به بخشایش دارند ، طرح و عملیاتی کبیر که انسان را از ورطه پـوچی و تبـاهی گسترده ای که کل جهان را فرا گرفته است می رهاند .

۶–تراژدی فلسفی

روح فلسفی می تواند انسان را از تراژدی بزایاند و برهاند ؛ ولی چنین نـوعی از رهـائی فلسفی بایستی بـه فراسوی تراژدی توسعه یابد . این کافی نیست که انسان بتواند صبر و خموشـی را بـه جبـر تحمـل نمایـد . و این نیز کافی نیست که انسان بتواند فقط خود را وقف " دیگران " کند و در این روش نفس خود را به زور تسلیم نماید و یا صرفاً چنین وضعی را در خیالش مجسم نماید و به عنوان استعاره ای در حیات روزمره بـه نمـایش بگـذارد و واقعیت روزش را تبـدیل بـه رویـا کنـد : رویـائی دردنـاك و ریاکارانـه . بلکـه تـراژدی مـی بایستی از طریق تبدیل این " دیگران " به یك واقعیت بـه احاطـه کامل انسان در آید ، واقعیتـی کـه بواسطه معرفت تراژیك ممکن می آید ولی محصور در آن نیست . " ناتان حکیم " اثر لسینگ بعد از " فاوست " اثر گوته ، یك نمونـه برجسته و بسیار عمیق از این امر است که بهترین نوعش در ادبیات آلمـانی محسوب مـی شود . ولی گوته هر چند که بسیار غنی تر است بعنوان شاعری که از بصیرت قومی تری برخوردار است نیز بدون بکارگیری اسطوره و ایمان مسیحی موفق نیست ؛ لسینگ بطرز بسیار ساده ای خود را در نـوعی انسانیت محض و مجرد محصور می کند . این هر دو شاعر بدور از خـود – فریبـی و ریاکـاری مـی باشند و این سادگی و صداقت و عریانی می تواند بـه قیمـت در اشتباه افکنـدن خواننـده نیـز تمـام شـود زیـرا رنـگ و شکل مستحکم و تـاریخی و عینـی نـدارد مگـر اینکـه خـود خواننـده بواسطه روح خـودش ایـن خـلأ را جبـران نمـاید.
لسینگ این " اشعار دراماتیك " را همـانطور کـه خـودش اینگونـه نـامش نهـاده است در دورانـی نوشت کـه دچار شدیدترین یاس و بدبینی بود . دورانی که بواسطه مرگ همسر و پسرش به لرزه افتاده بود و تلخـی و مشاجره با پدر روحانی بد نام را هم تجربه کرده بود . در نظری ساده مـی تـوان گفت کـه در چنین موقعیتی

از یاس و افسردگی آدمی ممکن است ترجیح دهد که واقعیت جهان را بکلی فراموش کند ولی لسینگ بما چنین پاسخ می دهد : " جهانی که من می بینم کاملاً طبیعی است و به سختی می توان آنرا فقط به مشیت الهی مربوط دانست زیرا در شکلی که عمل می کند و ما میفهمیم درست بنظر نمی رسد ." لسینگ در " ناتان حکیم "جهان را هر چند که بسیار طبیعی توصیف می کند ولی چندان مقتدرش نمی بیند هر چند که غیر واقعی اش هم نمی بیند .

" ناتان حکیم " تراژدی نیست . وقتی که ناتان در سر آغاز این درام خود را آشکار می کند تراژدی اش از سرگذشته است و پیش روی قرار ندارد بلکه مربوط به گذشته زندگیش می باشد ، سرنوشتی که سامان یافته و پشت سر او قرار دارد . معنای واقعی این درام در مرحله نخست از شخصیت خود ناتان بروز می یابد ، شخصیتی که دیگر بیرون از تراژدی زندگی می کند و معرفت تراژیکی او را از زندگی گذشته اش در بر ندارد . او اینك بر تراژدی فائق آمده است و آنرا زیر پای خود دارد – نه همچون آشیل با دیدگاههای اسطوره ای اش از خدایان ، نه مثل کالدرون که ایمان مطمئنی مسیحی اش همه مسائل را حل می کند و نه همچون درامهای هندی که جبر واقعیت را به عنوان یك هدیه پذیرا می شود . بلکه در" ناتان حکیم " از طریق اندیشه ناب انسانی و انسانیت محض است که می توان بر تراژدی فائق آمد . این اندیشه همچون چیزی که مستمراً در حال رشد است بتدریج رخ می نماید نه همچون الگوئی ثابت و ابدی که یکبار و برای همیشه اسطوره شود . اندیشه انسانیت همچون یك رسوب معرفتی ، امری کامل و به اتمام رسیده نیست بلکه در قلمرو تلاشی فراگیر و فرا رونده در انسانهای در جریان است که اینست بینش آنها : انسانیت از اعماق فعالیت روحی آنها سر می زند و سر انجامش را در روابط زنده اجتماعی باز می یابد . روح ناتان حکیم هم حساس است و هم حساسیت بر انگیز . این روح بتدریج خود را کشف کرده و در جریان هولناکترین رنجها به بلوغ رسیده اسا . چنان بلوغ و کمال که بنظر میرسد که بشریت را همچون یك خانواده بزرگ به وحدتی مجدد می رساند . برای مدتی طولانی بدور از این خانواده بوده و از همخونی خود با آنها بی خبر ، ولی اینك به یك باز شناسی عظیم رسیده و به این خانواده رجعت کرده است . (در این درام چنین رجعتی در یك خانواده واقعی تجلی نموده است .) . در اینجا ناتان بر اساس یك طرح عظیم از پیش تهیه شده ای که بر پایه یك اعتقاد یا معرفتی جهانشمول قرار داشته باشد هدایت نشده است . او گام به گام عمل می کند و در کردارش از معرفت لحظه ای و صمیمیت باطنی خود بر اساس صدقی که می شناسد پیروی می کند و در سمت عشق به انسانیت در حرکت است . زیرا راههای بشری بطور عقلانی برنامه ریزی شده نیست ؛ بلکه این راه و روش ها فقط از طریق یك نیروی باطنی فی البداعه و لحظه به لحظه پدید می آیند و حکمتی که بر آن حاکم است بیش از هر چیزی"احتیاط" است .

درست به همین دلیل است که این درام نشان می دهد که چگونه هر چیزی که بشدت پیچیده و چند بعدی و مبهم بوده بالاخره سر راست و واضح از آب در می آید . بی اعتمادی ، مظنونیت و عداوت بر طرف می شود همانطور که طبیعت قلبی اشخاص در جریان این درام بتدریج آشکار می شود . هر آنچه که تحت تأثیر جبر عشق در قلمرو عقل انجام می گیرد مجبور است که کاملاً دگرگون شود . آزادی موجب آزادی می شود . احتیاطی که از طریق بصیرتی فی البداعه در خطر می افتد و برنامه های دقیقی که به پیروی از صداقتی ناگاه از هم فرو می پاشند – این ها نمایانگر ملاقات روح هائی است که بنیاد تنهائی انسانهاست و غیر قابل تغییرند . ضمن اینکه نا اهل های بنیادی ، یعنی آنهائی که برای همیشه در خارج از خانواده بشریت باقی می مانند بطرز اجتناب ناپذیر و غیر قابل تصوری به سمت ضعف فزاینده می روند .

همچون حقیقت وجودی افراد بشری ، الگوهای هویتی چندان زیادی از ایده انسانیت ناب وجود ندارد . آنها ذاتاً متفاوت و بی همتا هستند ، صورتهای تنها و منفردی که گهگاهی یکدیگر را دیدار می کنند نه به این دلیل که از سابقه و وراثت مشترکی بر خوردارند بلکه به این دلیل که در سمت واحدی از حقیقت قرار دارند و در بین راه به یکدیگر می رسند (مثل درویش ، راهب ، برهمن ، شمن و امثالهم) . هر یك از این الگوها مشغول درگیری و رویاروئی خاص با خویشتن است و بدینگونه است که از دیگر مردم کاملاً متمایز است . همه اینها در صدد آن هستند که مشکل خود را با خود و در خود حل کنند : هر یك از این نوع بشری مشغول رهبری نمودن و به وحدت رسانیدن طبیعت خاص خویشتن است بدون آنکه آنرا سر کوب و خفه نماید . زندگی همه اینها عمیقاً در سر زمین واحدی ریشه دارد : هر یك بهمان صورتی که آزادی را درك و هضم نموده است در بر گیرنده شکل خاص از انرژی رهائی بخش برای دیگران می باشد . در درام لسینگ ، تعقل بطور محسوس و زنده ای در شخصیت های انسانی فعال است و روح کل واقعه را در بر دارد که بسیار بیشتر از رفتارها و احساسات و حتی بیشتر از خود حقیقت که مارا بسوی روح کلی درام سوق می دهد . در این درام آدمی نباید فقط به موضوعات بچسبد . همه موضوعات اسیر در زمان هستند و اموری ذاتی محسوب نمی شوند :

آرزوی گردهمائی و اقامت در سر زمین مقدس در دوران جنگهای صلیبی ، آنگاه که همه مردم در آنجا یکدیگر را دیدار می کنند ؛ ایده شکوفائی و عظمت آلمان ؛ یهودهای مطرود از همه جا بعنوان پیشگامان

این سفر بزرگ – همه این موضوعات عینی و ضروری نمایانگر چیزی است که در هیچ درامی نمی تواند در تحلیل نهائی بر روی صحنه آید . بنظر می رسد که لسینگ به تلاش ناممکن دست زده است که حدوداً موفق هم شده است . محکوم کردن او بخاطر استعاره های غیر شاعرانه و زیر بنای ایدئولوژیکی اش در جهت شکوفا نمودن روح آلمانی به مثابه چسبیدن افراطی به موضوعات حاشیه ای و طراحی صحنه است .
آنچه که آسانترین بنظر می رسد عملاً سخت ترین است نه برای دیده گان و عقول ما بلکه برای روح ما . زیرا ما بایستی از اعماق روح خود احساس مسئولیت نمائیم دگر قرار است که شوق فلسفه را احساس نموده و اندوه بی انتها و تبسم خفته اش را درك كنيم – اگر قرار است که آن امر ذاتی و بی همتا را در لسینگ دریابیم .
گوته یکبار گفت که " تراژدی در درجه ای از عدالت از میان می رود" . اگر این درجه از بر قراری عدالت را جریانی جهانی و فرا رونده (ترانسدانت) بدانیم که در آن وضعیت همه چیزها بطور اتوماتیك به یك نظم کلی می رسد در اینصورت در حال فریب دادن خود می باشیم زیرا در چنین وضعی بر تراژدی فائق نمی آئیم بلکه فقط بر آن نظری داریم .
از طریق استقرار عدالت بهر حال می توانیم روابط زنده بین افراد بشری را هم منظور داشته باشیم که از عمق نبردشان برای استمرار عشق متقابل سر بر می آورد و دوقلوهای عاشقانه را پدید می آورد . بهرحال در ورای آنچه که فریب است چنین تنهائی و بی کسی ، رسالتی وجودی برای حیات و هستی انسان است و بدین واسطه است که انسان می تواند بر تراژدی هستی خویش فائق آید و فقط از این طریق است که بدون هیچ خود – فریبی می توانیم این مسئله را فهم نمائیم : پیروزی متافیزیکی انسان بر تراژدی تنهائی فیزیکی اش .

۸–از کار افتاده گی تراژدی در اصالت زیبائی شناسی

تراژدی یونانی در جشن مستانه دیونیسوسی به مثابه یك مراسم مذهبی تماماً نمایان شد .
نمایشنامه های افسانه ای قرون وسطی نیز مجذوب مذهب بودند سنتی که بعدها کالدرون را واداشت تا تراژدیهایش را در قالب نمایش های افسانه ای – مذهبی بیان کند . در انگلستان دورهٔ شکسپیر درست وضعی مخالف وجود داشت بدین معنا که تراژدی بیانگر تلاش و پیروزی در وادی خود – شناسی بود تا جهانی سراسر مبهم را واضح کند و نوری در ظلمت بیندازد . این تراژدی در نقطه اوج خودش بدون هیچ تردیدی آورندهٔ آزادی باطنی بود که در بطن این جهان تجربه ای را فراهم آورد که بر خلاف شعائر رایج مذهبی بود و همه کسانی را که در آن مشارکت نمودند ارتقاء داد . شاعران بزرگ به مثابه معلمین مردمشان بودند و پیامبران قوم خود محسوب می شدند . مخاطبان این معلمین فقط دچار هیجان لحظه ای نمی شدند بلکه بتدریج هویت واقعی خود را یافته و اندك اندك متحول می شدند .
بهر حال بتدریج درام و مخاطبانش از مدتها قبل تاکنون در سمت نمایش محض و سرگرمی فریبنده تحلیل رفته اند و نمایش از هر انگیزه و ماهیت اخلاقی تهی گردیده است . اساساً جدیت نمایش یکی از راههائی بود که منجر به " زایش " می شده است . از طریق تبادل معرفتی که از بطن تراژدی آشکار می شد در اندرون تماشاچی یا خواننده واقعه ای رخ می داد . ولی تنزل تدریجی تا سرحد غریزه عام بشری در جهت لذتهای منفعل و منفی و اشرافی موجب از بین رفتن جدیت شده و خوشی های سطحی و احساسات و مشغولیات دمدمی بر جایش نشسته است .
این امری ذاتی است که " من " نه تنها تماشاگر و محرك " زیبائی شناسی "است و آنرا از بطن تراژدی استخراج می کند بلکه با اعماق وجود خودش در آن مشارکت نموده و ماهیت درونی آنرا به فعل می آورد و اهمیت رابطه مستقیم خود با تراژدی را به نمایش می گذارد . اگر من خودم را امین پندارم کل محتوا گم می شود و یا به تراژدی همچون واقعه ای بیگانه از خودم بنگرم و یا همچون چیزی که ممکن بود مرا هم درگیر نماید ولی من از آن گریختم و عاقبت به خیر شدم . بدینگونه من فقط از کرانه امنی بدور از گود واقعه بر جهان نظر می کنم گوئی که دیگر میلی به در خطر انداختن تن و روح خود در دریای متلاطم هستی را ندارم و نمی خواهم در جستجوی سرنوشت خود باشم و آنرا درك كنم . در اینصورت دیدگاه من از جهان به نوعی بزرگنمائی بی محتوا و تفاسیر خود فریبانه تراژیکی منتهی می شود : جهان بقدری هولناك آفریده شده است که هر انسان خوب و با عصمتی را محکوم به نابودی می کند و فقط برای تماشاچیان بی مسئولیت و خودرأی بسیار شیرین و با وفاست .
پذیرش چنین دیدگاهی موجب فلج شدن رسالت و فعالیت ذاتی انسان می شود . گوئی عملکرد فاجعه قرار نیست که موجب بیداری ما شود بلکه قرار است که ما را وادار سازد تا واقعیت جهان را آنگونه که می یابیم پذیرا شویم آنهم خارج از گود زندگی واقعی . از آنجائی که جهان همان است که هست پس من نبایستی تغییری در آن پدید آورم بلکه بایستی بسیار خوشحال باشم که خود را درگیر آن نکنم و جهان هم کاری با من نداشته باشد و من فقط یك تماشاگر فاجعه باشم : این بسیار خوب است که تراژدی درجائی و در زمانی

بسیار دور از من رخ دهد درست در موقعی که من در آرامش و ایمنی کامل باشم ، به عنوان یك تماشاچی فقط با احساساتم از دور مشارکت می کنم و خود را ارضاء می نمایم و گاهی هم بخود اجازه می دهم تا کمی گریه کنم و یا بلرزم . ولی در واقعیت امر همواره بر کناره ای امن زندگی می کنم (کناره ای که وهمی بیش نیست و دیر یا زود به فاجعه مبتلا می شوم و در زیرش تباه می گردم – مترجم)
قبلاً یکبار نشان دادیم که معرفت تراژیك به ابزاری برای پالایش زیبائی شناسی مبدل می شود . این مورد کهن مربوط به دوران بعد از کلاسیسم بود یعنی آنگاه که درامهای قدیمی احیاء می شدند ؛ و این واقعه یکبار دیگر در دوران اخیر رخ داده است . نه تنها مخاطبان و تماشاگران بلکه خود شاعران و هنرمندان نیز جدیت و عمق سابق خود را از دست داده اند . تراژدیهای اوایل قرن نوزدهم در اغلب قسمت هایش اساساً هنر بلاغتی درخشان و معقول بود . در دورانی " زایش در بطن تراژدی" از اینکه به انسان این اجازه را می داد که اعماق اسرار آمیز و غیر قابل گفتگوی حیات باطنی خود را بوضوح تماشا کند موجب رهائی انسان شده بود . در قرن نوزدهم چنین زایش و تحولی در بطن تراژدی تا سر حد درك فلسفی تئوریهائی درباره تراژدی تنزل یافت و این امر در تغییر چهره شخصیت های تئاتری نمایان می شد . در اینجا ما شاهد تناسخ و جعلی هستیم که بواسطه رنگهای پر زرق و برق در گیر زیبائی شناسی در صحنه آرائی و فرم است . در این فرهنگ نوین جعلی و نمایشی محض بین ماهیت هنرمند و اثر هنری او تفاوت بسیار است و اغلب خلاقیت های هنری تهی از زندگی و واقعیت است . نه شدت احساسات ، نه سکانس های دراماتیك حوادث و نه صحنه آرائی ماهرانه و پر تلألو هیچکدام نمی تواند جایگزینی برای عمق بی انتهای تراژدی یونانی و تراژدیهای شکسپیر باشد . همه آنچه که در این دوران جدید باقی می ماند مقداری تئوری و احساسات دمدمی می باشند که هرگز جلوه ای موثر ندارند . در شاعران بر جسته ای مثل " هبل " و"گریلپارزر" جدیت حاصل از آموزش و تئوری و فرهنگ جعل شده جایگزینی برای جدیت اضطراری هستی انسان می شود . و بالاخره شخصیت های دراماتیك اینها چیزی جز ناقوس پوچی را بصدا در نمی آورند .

فصل پنجم

"تفاسیر بنیادی درباره تراژدی"

بر لبه پرتگاه حکم نهائی سرنوشت ، قهرمانان تراژدی هسته مرکزی واقعیت تراژیك را در عمل خود آشکار می سازند . یك اثر تراژیك شاعرانه سخنگوی چنین ظهوری است و قهرمانـان تراژدی این واقعه را بـه واژه می آورند که بیان کلی درباره تراژدی هستی انسان است . معرفت تراژیك بخودی خود سنگ زیر بنـای واقعیت تراژیك است . ولی مکاشفه سیستماتیك تفسیر تراژیکی جهان ، یك ساختمان روشنفکرانه است کـه در اندیشه های شاعرانه جستجو شده و بدست می آید و بطور غیر مستقیم اندیشه هائی درباره واقعیت نیز می باشد .

چنین بازتابهائی از درام تراژیك بر اساس معنـا و انگیزه ای کـه متعلق بخودش می باشد مـی تواند بطور سیستماتیك صحنه آرائی و منطقی شود . این بازتابها می تواند به گونه ای پرورانیده شود که چندین تفسیر بنیادی متفاوت از تراژدی را ارائه دهد که می تواند معنا و بیانی اسطوره ای و یا فلسفی داشته باشد .

آنچه که قبلاً بطور ضمنی گفته شد اینك می تواند یکبار دیگر با محتوائی سازمان یافته تر ادا شود .

۱-تفسیر اسطوره ای

تفسیر اسطوره ای بـه معنـای اندیشیدن در وادی جمـال است – صـورتهای بـر جسته ای کـه بـرای معنـا بخشیدن به واقعیت زندگی بکار می رود . چنین نوع از تفسیری قلمرو تراژدی یونـانی است . این تـراژدی آنجائی معنای کامل می یابد کـه فقط بـاوری مستحکم دربـاره شناخت و موجودیت خدایان و شیاطین وجود داشته باشد . این همان نکته ای است کـه بین تراژدی یونـانی و تراژدی آلمـانی فاصلـه مـی اندازد زیـرا مـا بـرای خـدایان یونـانی قربـانی نمـی دهیم و بـه وجـود شـیاطین یونـانی هـم اعتقـادی نـداریم ولـی هنـوز هـم می توانیم درك كنیم كه چه ماهیتی در بطن تراژدی باستان یونان در كار بوده است . این شکوه و جلال غیر قابـل قیـاس در عـالیترین حـد جـدیت اندیشـه اسـت ، سئوالها و جوابهـا جملگـی در تصـور کـاملی از ادبیـات تراژیك یونـان قابل طرح و درك می باشد .

در نقطه مقابلش شکسپیر قرار دارد که بما نزدیك است زیرا قلمرو حیات او به لحاظ تاریخی بما نزدیك است و این نزدیکی جای شکر فراوان دارد .

شکسـپیر مـی توانـد از دیـدگاه دنیـای واقعـی تـری بـا مـا سـخن بگویـد و بجـای مطلـق گرائـی در بـاورهـای اسطوره ای با نشانه های ملموس تری طرح واقعه نماید . در شکسپیر اثری از ایو منیدز و موریـا و آپولـو و زئوس نیست بلکه سخن بر سر فریبکاران حرفه ای و ارواح سرگردان و وقایع عالم خواب و رویا است . خبری از پرومته نیست بلکه برجایش شخصیت هائی چون پروسپرو و آریل قرار دارنـد . هیچ آئـین مـذهبی خاصی به عنوان چهارچوب نمایش بکار گرفته نشده است بلکـه بـه جـای آن شاعر دارای وظیفـه ای مقدس در ارائه آئینه ای تمام نمـا در مقابل جهان است تـا شاهدی بـرای واقعیت خلق نماید و مخاطب را صـاحب احساس کند تا پس زمینهٔ معنا را دریابد و جبر و قانون و حقیقت و الوهیت را لمس نماید . از این روسـت که هر تفسیر اسطوره ای درباره تراژدیهای شکسپیر از درجه اعتبار و معنا ساقط است .

در ورای همه ، تفسیر اسطوره ای دارای مبنائی است کـه مربوط بـه سمت و سوی عاقبت ابدی پدیده ها می شود :

انسان بعنوان یك طراح و برنـامه ریز و بعنوان موجودی متکبر و خودپسند که عاقبت ابدی خـود را بخـودش نسبت می دهد بایستی به این تجربه دست بزند . علیرغم برنامه ریزیهایش هنوز هم متوجه چیزی برتـر از برنامه است ، چیزی که هم نو باشد و هم جامع تر و برتر . هر چه که کمتر بدانـد شناخت او از تـراژدی بـا حساسیت بیشتری وی را بسوی همه آن چیزهائی که نمی داند بـه پیش مـی رانـد : حوادث تراژیك بواسطه قدرتی هدایت می شوند که بغایت بی رحم است .

در بطن معرفت تراژیـك چنـین سمت و سـو و راهنمـائی همانـا اندیشـه و اعتقـادی اسـت کـه " سرنوشـت " نامیده مـی شـود . ولـی آنچـه کـه حـامی طبیعت ایـن سرنوشـت اسـت در صـور گونـاگونی از اسـطوره هـا رخ می نماید . و این امر ممکن است یك نفرین و لعنت استعاره ای و غیر شخصـی و بـی نـام و نشـان باشد کـه متعاقب جنایتی که خود را جاودانه کرده است در یك خانـدان و یـا نـژادی نسل بـه نسل ادامـه یابد . در آثـار آشیل و سوفوکل موجودات پلیدی وجود دارنـد کـه در سرنوشـت انسـانها دخیلنـد مثـل " اِرینـیس " کـه علـت چنین لعنتی می باشد ؛ خدایان پیشاپیش بـراین امـر آگـاه هستند ؛ غیبگـو هـم خبـرش را مـی دهـد ؛ و اعمـال آدمی می تواند آنرا ارتقاء دهد ، مرتکب شود و یا از آن ممانعت کنـد . و ایـن امـر در اغلـب مواقـع اصـلاً بـه معنـای خطـای انسان نیست ، بلکه قهرمان تراژدیك در ادای چنین سخنی همواره حق به جانب می نماید :

" من از غربت و پلیدی ها زجر کشیده ام . زجر من از نداشتن دلایل و شواهد است – بگذار آسمان شاهد من باشد ! – هیچ بخشی از زندگی ام هرگز به انتخاب خود من نبوده است . ... هیچ گناهی را به میل خود مرتکب نشدم ... در مقابل قانون هیچ دفاعی از خود نداشتم ، و هرگز کینه و شری در دل نپرورانیدم . آیا من خود با پای خودم این راه را آمده ام ! "
(ادیپ درکولونوس)
و به عنوان نتیجه گیری می گوید :
" آیا تو چگونه می توانی موجود نادانی را مقصر بدانی و محاکمه کنی ؟ " .
ولی همانطور که لعنت وجود دارد امید و رحمت هم وجود دارد . امید به رحمت نیز شکست ناپذیر است همانطور که لعنت هم بی رحم و قهار است . قدرت فوق شخصی و استعاره ای همچون "موریا" در ورای همه قدرتها ، نیروئی است که حتی خدایان به او محتاجند و خدای خدایان یعنی زئوس نیز با او در اتحاد است .
تایشه (Tyche) ، الهه شانس که در ایوریپیدز آشکار می شود فرمانروای زمانهای عنان گسیخته و بی سامان است که بی هیچ معنا و دلیلی و بی هیچ ارتباطی با خدایان عمل می کند . در دوران هلنی ، تایشه بعنوان الهه یا دیو مورد باور بوده است که در میان رومی ها مبدل به الهه شانس (FORT una) شده است .
امر هدایت و نجات در آثار کالدرون مربوط به مشیت الهی است و خداوند با ارادهٔ مطلق خود که بکلی برای انسان نامفهوم است روح هر انسانی را که بخواهد نجات میدهد و هدایت می کند .
هر اقدامی برای نجات و رستگاری از طریق اعمال خود انسان صورت می پذیرد و وضعی را فراهم می آورد که خود فرد از قدرت فهمش عاجز است و هرگز هم قبلاً تصوری از آن نداشته است و هرگز هم آرزویش را نمی کرده است .
از دیدگاه اسطوره ای ، جهان میدان نبرد نیروهای الهی و شیطانی است . این نبرد محصور در نتایج استعاره ای خود می باشد که در شخصیت ها و اعمال و حوادث آشکار می شود . و از این دیدگاه اگر انسان بخواهد همه این امور را بفهمد بایستی رد پای خدایان و شیاطین را که علت العلل همه مسائل می باشند جستجو نماید .

۲–تفاسیر فلسفی

اندیشه در صدد شکار طبیعت ذاتی تراژدی است ، آنهم نه در صور بلکه در معانی . و در صدد تفسیری کلی و جهانشمول است .
تفسیری وجود دارد که تراژدی را در موقعیت محض" هستی " آنگونه که هست قرار می دهد ؛ هر آنچه که وجود دارد وجودی برعلیه خودش می باشد و در دیالکتیك هستی قرار دارد . هر چیزی در جریان نفی خودش می باشد که حرکت می کند و تراژیك می شود . از این دیدگاه خدا نیز ذاتاً تراژیك است یعنی ضد خودش می باشد . رنج خدائی ، اساس همه هستی است . چنین نظریه ای دربارهٔ یك تراژدی هستی شمول به مثابه مکتب اصالت تراژدی است ، یك متافیزیك تراژیك و یا تراژدی متافیزیکی . بنابراین تراژدی این جهان نیز از تراژدی بنیادی سرنوشت کلی جهان هستی پیروی می کند که ریشه در متافیزیك دارد . خود هستی جهان در بطن خودش شکافی دارد که مستمراً در حال افزایش است و غایتش به انهدام کامل جهان است .
این سخن که اساس هستی جهان ، تراژیك است بهر حال بسیار عبث بنظر می رسد . تراژدی فقط در پدیده های این جهان فیزیکی است که اقامت دارد . زیرا در جریان هر تراژدی چیزی متفاوت و برتر وجود دارد که از جائی نا معلوم و با زبانی اسرار آمیز با ما سخن می گوید ، چیزی که تراژیك نیست .
تفسیر دیگری درباره تراژدی وجود دارد که آنرا در موقعیت وجودی این جهان قرار می دهد . در این تفسیر ، تراژدی این جهان ، سیمای عینی آن نفی متافیزیکی است که بر جهان فیزیك می تابد و متجلی می گردد . این نفی در جوهرهٔ وجودی محدود هر چیزی نهفته است ؛ در چندگانگی هویت های انفرادی ، در نبرد هر چیزی بر علیه کل چیزهای دیگری که وجود دارند در جهت حفظ بقای خود و نیز برتری وجودی خود بر سائر چیزها ؛ این نفی بطور اسرار آمیزی در آنچه که " شانس " نامیده می شود نیز حضور دارد. با چنین حسی است که این جهان و تباهی اش امری تراژیك نامیده می شود .
این دیدگاه راضی نمی شود که تراژدی فقط تا سرحد شر و بدبختی و عذاب معنا شود . همه اینها لا اقل دارای پیش فرضی از یك عامل زنده می باشد که بتواند آنها را تجربه و فهم نماید . چنین دیدگاهی عملاً معنای تراژدی را چنان وسعت می دهد که همه انواع نفی ها را شامل شود . بهرحال تراژدی حقیقی را فقط می توان متعلق به انسان دانست . انسان همان پیش شرط تراژیك است .
تراژدی انسانی در دو درجه قابل تشخیص است :

اول – همه زندگانی بشر ؛ فعالیت ها ، تلاش ها و پیروزیها نهایتاً محکوم به درد و شکست و حسرت و مرگ می باشند . مرگ ، رنج ، بیماری ، رسوائی و عذاب ممکن است برای مدتی به تأخیر افتد و پنهان بماند ولی بالاخره همه را کمابیش در بر خواهد گرفت . زیرا زندگی در عرصه هستی محدود آدمی بهرحال دچار فناست و بواسطه عناصر چندگانه ای هویت و شکل می یابد که متقابلاً در تضاد و نفی و نبرد با یکدیگرند . و آگاهی و باور عمیق این حقیقت بخودی خود تراژدی زاست : هر نوع خاص از تباهی و هلاکت و هر روش خاصی از رنج از منشأ واحدی از واقعیت که جهانشمول است سرچشمه می گیرد .
تراژدی عمیق تر آنجائی بروز می کند که معرفت تراژیك بتواند بفهمد که برخورد نابود کننده ، ریشه در گوهرۀ حقیقت و نیکی دارد و بایستی سرسختانه حق خود را مطالبه کند نه اینکه تباهی و هلاکت و بدبختی و رنجها را ذاتاً شر بداند . تراژدی کامل این گونه است .
دوم – واقعیت به دو شقه برعلیه یکدیگر تقسیم می شود و حقیقت نیز همین است . حقیقت نیز برعلیه حقیقت می ستیزد و بایستی از حق کامل خود دفاع کند نه فقط برعلیه بی عدالتی بلکه همچنین برعلیه حقایق دیگری که خود را حقیقت می دانند و منکر سائر حق ها می باشند . تراژدی یك وضع واقعی است زیرا تضادِ آشتی ناپذیر ، واقعی است .
بیان اسطوره ای چنین وضعیتی ممکن است بازتاب تمنای انسان در خدمت به خدایان کثیری باشد ، آنجائی که خدمت به یکی از خدایان به مثابه جدال با خدای دیگری باشد . و یا بدون چنین نمود اسطوره ای نیز این نبرد ممکن است در نبرد هر موجودی برعلیه سائر موجودات مشاهده شود . و در انتها همه این دیدگاهها و تفاسیر در موافقت با یکدیگرند :
شخصیت انسانی ، اندیشه و هستی او فقط در یك پیوند عام بهم اتصال ندارند بلکه در آن واحد بسوی نبردی متقابل و آشتی ناپذیر بر علیه یکدیگر نیز سوق داده می شوند : نبردی متحدانه و یا اتحادی جنگجویانه !
هر فرمان اخلاقی بواسطه گناه تباه می شود زیرا بایستی دیگران را به طرز اخلاقی و منصفانه و آمرانه ای منهدم نمود.
نظریه حاصل از این دیدگاه تمایزات ویژه ای را آشکار می سازد که بما این اجازه را می دهد تا جوهره ذاتی خود تراژدی را خاطرنشان کنیم . بدون هیچ استثنائی ورشکستگی و نابودی کلی جهان اساس هویت هر وجودی است . این امر شامل بدبختی های اتفاقی و خطاهای اجتناب ناپذیر و رنج حاصل از پوچی نیز می شود . بهرحال ما تراژدی کامل را فقط در تخریب و انهدامی می یابیم که بطور نابالغ و خاص موجب انقطاع پیشرفت آن نشود بلکه حتی بر پیروزی فائق آید و تعالی یابد . معرفتی که بگوید زندگی در گرو رحمت کور سرنوشت قرار دارد هنوز معرفتی تراژیك نیست . معرفت کامل تراژیکی بسیار عمیق تر از این می بیند و می داند که حتی در آخرین و عمیق ترین و کاملترین دژ آشکار فتح و پیروزی و ایمنی حاصل از آن نیز انسان موجودی بخود وانهاده است و در خلأ بی انتهائی رها گردیده است تا حقیقت ابدی خود را بیابد .
بنابراین هیچ نشانی از معرفت تراژیکی در اصرار برای اصالت بخشیدن به تجربه محض شکست و درد و رنج وجود ندارد . معرفت تراژیکی هنگامی سر بر می آورد که انسان عملاً و جداً خطر را در جریان طبیعی زندگی خود انتخاب کند و پذیرا شود که در این پذیرش نیز خطای اجتناب ناپذیر و بد شانسی در بطن همه اعمال حقیقی حضور دارد و موجب به سرانجام رسانیدن هر اقدامی در واقعیت جاری جهان است . و این بکلی متفاوت از ماجراجوئی های رنگارنگ می باشد .
تراژدی را نمی توان بواسطه اندیشه جایگزینی بین شکست و پیروزی درك نمود و در تجربه های مردد و احتمالی دریافت و در بر خورد قمار گونه ای (یا این یا آن) با حقیقتش روبرو شد . فقط هنگامی می توانیم آنرا دریابیم که به مکاشفه ای عمیق پرداخته و ببینیم که دقیقاً آنجائی که در اوج موفقیت بسر می بریم حقیقتاً در سرآغاز شکست بزرگ قرار گرفته ایم . و به غیر از چنین بینشی نیز شکستی وجود دارد که درخواستی مکارانه از تراژدی می نماید ؛ آنجائی که چیزی صرفاً برای به خطا رفتن رخ می دهد ، همچون یك وضع ناگهانی ، تلاشی خودسرانه و مفسدانه و فریبکارانه ای در جهت شکست پدید می آید ، تلاشی برای خلق فاجعه ای که هیچ ضرورتی هم نداشته است .
چنین برخوردی با تراژدی از معرفت تهی است و به گمراهی می رود .

۳–محدودیت های تفسیر

بینش های بکری که درباره واقعیت پدید می آیند و کامل می شوند جملگی تحت عنوان معرفت تراژیکی امکان می یابند . در مقایسه با چنین بینش هائی سائر تفاسیری که درباره تراژدی وجود دارند ناکافی و ناقص می باشند . تفسیر اسطوره ای بخودی خود فقط یکی از راههای درك تراژیکی واقعیت است که به اسطوره های یونانی محدود شده است . بنابراین عبث خواهد بود که همه این ملاحظات را به قلمرو واحدی

از فهم تراژیکی جهان منحصر نموده و تنزلش دهیم و محدود در مشاهداتی کنیم که ادراك ما کمتر و یا بیشتر از آنچه که می یابد دعوی نماید . در جستجوی معانی مخصوصی از یك جریان معرفت تراژیك – مثل موضوعات تراژیکی در ادبیات – به معنای از دست دادن مشاهده کلی آن جریان است . تفاسیری که مدعی هستند که یگانه تفسیر جهانی از تراژدی می باشند مشغول یکی از این دو کار هستند : یا معرفت را در تنگنا می نهند و تنزل می دهند و یا بکلی از آن محروم می شوند .
بنابراین در درجه اول بایستی واقعیت تراژیك را همانگونه که هست تشخیص دهیم و در درجه دوم معرفت تراژیك را بعنوان فهم وجدانی واقعیت معلوم کنیم و در درجه سوم بایستی تکلیف فلسفه تراژدی را روشن کنیم و حد و مرز این سه را آشکار نمائیم .
واقعیت تراژیك فقط هنگامی فعال می گردد که معرفت تراژیك به میدان آمده باشد ؛ این واقعه موجب تحول شخصیت انسان می شود . فلسفه تراژدی و تفسیرش به یکی از این دو راه می رود : یا کاملاً مانع معرفت تراژیکی واقعیت می شود و یا دریچهٔ وسیع تری از آگاهی را که مختص خودش می باشد و توجیه شناخت خود شخص است برای خودش حفظ می کند .

۴–مسخ معرفت تراژیکی به جهان بینی تراژیکی

هر تلاشی در جهت توجیه تراژدی بعنوان قانونی ابدی که بر واقعیت جهان حکم می راند به لحاظ فلسفی امری نا مفهوم است . و ما مخالف چنین توجیهی هستیم همانطور که هر سیستم متافیزیك فلسفی اگر بخواهد هستی و واقعیت را بطرز تحلیلی استنتاج کند و موضوعاتی مثل" وجود " و" خدا " را توصیف نماید – ما مخالف چنین توصیفی هستیم زیرا چنین روشی در آن واحد موجب مطلق و محدود کردن حقایق می شود ، حقایقی که ذاتاً یگانه اند و نمی شود در جریان استدلال دیالکتیکی فهم و بیان شود . حتی آن عمیق ترین انواع ثنویت (دوگانگی) که در بنیادی ترین حد واقعیت فهمیده می شوند و منشأ ابدی تراژدی محسوب می گردند (مثل تصور خدائی که بی " خود " است) فقط سرنخ نشانه هائی از اعتبار نسبی در بطن اندیشه فلسفی می باشند و هیچ معرفت مستحکمی از آنها قابل استنتاج نیست . معرفت تراژیکی معرفت باز و گسترده است و بدرستی بر غفلتهای خودش آگاه است . پس منجمد نمودن آن در محدودهٔ"مکتب اصالت تراژدی" (pan –Tragism) از هر نوعش به معنای مسخ کردن و عقیم نمودن آن است .
هبل (hebel) بعنوان یك فیلسوف شاعر مشرب نمونه مناسبی برای مطالعه جریان تبدیل و تحریف یك فلسفه تراژیك است که چگونه معرفت تراژیکی را محدود و مسخ می کند . تفسیر سیستماتیك وی درباره تراژدی تبدیل به امری عبث ، هولناك و متعصبانه می شود و نتیجه کار شعری است که در اسارت توجیهات اندیشه قرار گرفته و از هر حقیقت روحانی و عمیقی تهی گردیده است که از یکطرف شعر را به روانشناسی محض تنزل داده و از طرفی دیگر به غرور غول پیکری از اندیشه رسیده است . هر چند که در تشعشع روشنگریهایش موفق به ظهور الهامات و مناظر تکان دهنده ای نیز می شود . ولی آگاهی او بر تراژدی چیزی بیشتر از رنج شناسی نیست که با آرایش فلسفی عظمت یافته است .
به مثابه تصوری از زیبائی شناسی نیز قهرمان تراژیك مستلزم رنگ و جمالی است که می تواند موجب این نوع از گمراهی در فلسفه تراژیك شود که در حکم نوعی قشری گری اندیشه است همانطور که هانسن (Hansen) از تراژدی بعنوان قانون جهانشمول سخن می گوید و یا اونامونو (unamuno) از تراژدی حیات دم می زند . لطیف ترین گمراهی در جهان بینی تراژیکی آنگاه رخ می دهد که تراژدی حقیقی تبدیل به امری مطلق گردد و به گونه ای ظاهر شود که گوئی ارزش و ذات نهائی انسان را بنا نهاده است .
تراژدی ذاتاً متفاوت از بدشانسی و زجر و تخریب و بیماری و مرگ و پلیدی است این تمایز از بابت فضیلتی است که در طبع معرفتش نهفته است ؛ این معرفت عمومی است و نه خصوصی ، کلی است و نه جزئی ؛ سئوال است و نه پرستش ، ادعا نامه است و نه سوگواری . بواسطه رابطهٔ نزدیکی که بین حقیقت و فاجعه وجود دارد معرفت تراژیك قابل تشخیص می شود ، این رابطه نوعی فضیلت حیرت آور و بس ظریف است . در حالیکه نیروهای متخاصم به درجه شدیدتری از برخورد می رسند و در حالیکه ضرورت این تقابل نیز عمیق تر می شود تراژدی هم دچار رشد شدیدتری می گردد . کلیه بدشانسی ها تبدیل به تراژدی می شوند فقط در صورتیکه ماهیت و علت این بدشانسی آشکار و معلوم گردد ؛ از طریق وجدان و معرفت کسانی که دچار زجرهائی شدید شده اند و کسانی که عشق ورزیده اند ؛ از طریق تفسیر و معرفت تراژیکی و نیز از طریق بد شانسی آنگاه که مفهوم گردد . ولی بد شانسی در ذات خودش و برای خودش تراژیك نیست ؛ بطور ساده می توان گفت که بد شانسی همان بار امانتی است که علیرغم میل آدمی بر او فرود آمده و او مجبور به حملش می باشد . معرفت تراژیکی امری قهار و متجاوز است –و به ناگاه فرود می آید و سیمای واقعیت را دگرگون و روشن می سازد و دیوارهای وجود انسان را می شکند ولی واقعیت وجودی را بخودی خود رهبری نمی کند ، فقط روشن می کند . در واقعیت وجودی مسائل بسیاری حضور دارند که معرفت تراژیکی قادر به لمس و شرح آنها نیست و بکلی از کنار آنها می گذرد و آنها را نادیده

می گیرد و فراموش می کند و ما را در قلمرو والائی از غرور به دام می اندازد و کیش و مات می سازد و در مقابل چشمان باز و صادقانه ما موجب پنهان داشتن حقیقت می شود و گمراهمان می سازد .
با چنان دیدگاهی گوئی تراژدی امتیازی خارق العاده است که فقط اندکی را تعالی می بخشد و ما بقی مردم بایستی با بی تفاوتی کامل به تباهی و فاجعه رضایت دهند و تباه شوند .
و با این حساب تراژدی تبدیل به هویتی نه برای انسان بلکه برای اشرافیت بشری می شود . به مثابه مدالی از یك امتیاز ویژه چنین فلسفه ای بغایت متکبر و ضد عشق است و بما از طریق نوعی کار چاق کنی و دلالی مکارانه ای نوعی آسوده گی خیالی می بخشد تا خودمان را چاق نموده و از خود راضی شویم و در غرور مشغول فریبکاری باشیم .
بنابراین معرفت تراژیك نیز محدودیتهای خودش را داراست : هرگز به تفسیری جامع و بنیادین و ابدی از جهان نمی رسد ، در رهبری نمودن رنج جهانی بشر عاجز است ؛ در فهم و دریافت وحشت کلی و مسائل لا ینحل هستی انسان نیز عاجز است ؛ این امر در حقایقی که وقایع روزمره زندگی آشکار می شوند کاملاً مفهوم است مثل مرگ ، بیماری ، شانس ، درد و اندوه و غیره . و این واقعیت های زندگی روزمره ابزارهائی هستند که از طریق آنها تراژدی به عرصه ظهور و معنا می رسد . اینها از چشم بیرونی تراژیك محسوب نمی شوند زیرا بخودی خود در نفس خود تراژیك نیستند بلکه معرفت تراژیکی است که آنها را تراژدی می کند . یك فلسفه تراژیکی در فضائی از غرور زندگی می کند ؛ این فلسفه بما نوعی ارضای شخصی می بخشد که بغایت فریبنده است ، همچون احساس خوش حاصل از تماشای یك فاجعه _ و لذا ما را از واقعیت غافل می کند و به دام می اندازد . با چنین حالتی ، فلسفه موجب تنزل آگاهی ما می شود . زیرا تا زمانی که انسانها در تجربه های این چنین احساس آرامش می کنند این آرامش و ایمنی به قیمت از دست دادن عمق بی انتها و چند بعدی واقعیت تمام می شود .
اندوه ، یأس ، پوچی ، دل آشوبی ، درد بی درمان و افسرده گی ها جملگی در جستجوی کمکی از فراسوی خود می باشند . ولی بواسطه چنین فلسفه ای همه این رنجها به کناری نهاده می شود که گوئی در وادی تفکر قابل توجه و ارزش نیستند ، تفکری که کور و متکبر است . و همواره انسان از فرط هراسی که در واقعیت نهفته است بسوی شفاعت و رحمت برتری سوق داده می شود و این همان چیزی است که افسون تراژدی فاقدش می باشد .
بهمراه این کوری و کبر و غفلت و ضدیت با عشق ، مواجه با فرهنگ و ادبیات زیبائی شناسانه ای می شویم که تراژدی را رنگ و لعاب می بخشد ، ادبیاتی که جوهرۀ تراژدی را حمایت می کند ولی در همان حال ماهیتش را مسخ می نماید و صورتش را همچون ابزاری بکار می گیرد . این فرهنگ بطرز غیر حقیقی موجب می شود که تا واقعیت دور از دسترس تظاهر کند و همه اینها به آسانی ما را از مشاهده واقعیت دردناك زندگی معاف می کند و جدیت و قدرت اراده را از بین می برد و بازیچه می سازد . و بدینگونه است که از روی بلاهت می گوئیم که تراژدی نمایانگر بیهوده گی کل زندگی است ، زندگی همه افراد بشری ؛ بدبختی و فلاکت انسانهای بزرگ گوئی که یکی از اصلی ترین هویت آن است ؛ و اینکه جهان هستی بگونه ای قرار گرفته است که انسانهای غیر معمولی را بشکند و نابود سازد . چنین نتیجه گیری کلی که ابهامش نیز تحسین انگیز می نماید بیماری اعمال و امیال بشری در واقعیت زندگی را بواسطه دروغ لطیفی پنهان می سازد .
در همۀ فلسفه های تراژیك قطب بندی معرفت تراژیکی کتمان شده است . از دیدگاه بنیادی ، تراژدی و رهائی از آن ، بهم متصلند . ولی اگر تراژدی را از قطب مخالفش (یعنی رهائی و شفاعت و رحمت) حذف کنیم و آنرا تبدیل به تراژدی محض نمائیم و مکتب اصالت تراژدی پدید آوریم در خلأ بی انتهائی ساقط شده ایم ، آنجائی که هیچ اثر و واقعه بزرگ تراژیکی خلق نشده است . هر کجا که بی ایمانی سعی در خود نمائی کند فلسفه تراژدی محض را می یابد که چیزی جز استتاری برای مکتب اصالت پوچی نیست .
" عظمت تراژدی " آن تکیه گاهی است که انسان نیهیلیست (عبث پرست) در تکبری جنون آسا بواسطه آن احساسات دروغین خود را چاق می کند و احساس قهرمانی نیز می نماید .
آنجائی که جدیت از بین می رود تجربه شبه جدی بواسطه القاعات آشوبگرانۀ شبه تراژیك پدید می آید . و در چنین عملی است که نژاد پرستی ، تجربیات گذشته ، اسطوره های مرده و مکاره گی جملگی بکار می آید .
هنوز هم آنچه که زمانی ایمان واقعی بوده بطرز بی پروا و ریا کارانه ای جایگزینی برای عبث پرستی می شود . اعتقادات قدیمی بعنوان شعارهائی به عاریه گرفته می شوند تا یك مجسمه قهرمانی را خلق کنند تا بتواند وجود ساقط شده ای را بر پا نماید . و یا یك قهرمان گری مبتذل را به زندگی عاریه دهد تا آسایش و امنیتی تخیلی فراهم سازد ، امنیتی که به قیمت کور شدن بدست می آید و بسیار هم گذراست .
چنین تحریف و تناسخی از فلسفه تراژیکی می تواند در آزادی کامل دست به ستم ها و آشوبهائی بس هولناك و سیاه بزند : سهولت در ارتکاب اعمال بیهوده ، سهولت در شکنجه کردن و شکنجه شدن ، سهولت

در تخریب برای ارضای خویشتن ، در نفرت جنون آسا برعلیه جهان و انسان توأم با نفرتی جنون آسا برعلیه وجود مطرود خویشتن .

فصل ششم

بی کفایتی معرفت تراژیکی

بجای معرفت تراژیك نظام یافته ای که از طریق استنتاجات منطقی حاصل می آید و بجای منزوی کردن تراژدی از قطب مخالفش و تبدیل آن به یك مطلق فلسفی ،بایستی معرفت تراژیکی را چنان فهم کنیم که همواره بعنوان یك تجربه بکر و بنیادی باقی بماند . دیدگاههای اصیل تراژیك شامل اندیشه ها و سئوالاتی است که در بطن تفکرات و تخیلات خود جوش تجربه می شوند . و این عمدتاً شکلی از معرفت تراژیك است که همیشه شامل رهائی نهائی از تراژدی است ولی نه از طریق تئوری بلکه از طریق عدالت و عشق به همنوع ؛ از طریق اعتماد ؛ از طریق فکری باز و پذیرش سئوالاتی که هنوز پاسخی ندارند .
معرفت تراژیك در شدت تناقضات است که تعالی می یابد و رشد می کند تناقضاتی که بی پاسخ باقی می مانند ولی راکد و بیجان نیستند . پس معرفت تراژیك تماماً و تا به انتها ناکامل است و منجر به یقینی ابدی نمی شود ؛ کمال یقین معرفتی فقط در تجربه ای بی پایان حاصل می آید ، تجربه ای جاری و فرارونده در پرسش هائی مستمر و بی پایان .
ما بایستی از این دیدگاه اصیل تجربه تراژیکی حراست نمائیم و همواره از آن بر خوردار شویم . ما بایستی دیدگاه خودمان از ماهیت بنیادی تاریخ را بدون هیچ تخدیر و تحریفی حفظ نمائیم زیرا از بطن چنین ماهیتی است که بینش تراژیك بر می خیزد و در آن به سامان می رسد . ما نبایستی برای شرح و توصیف آنچه که بوده و خواهد بود و آنچه که هست غوغا کنیم بلکه بایستی گوشی شنوا برای آنچه که سعی می کند با ما سخن بگوید داشته باشیم . وظیفه فلسفه این نیست که از طریق قیاس ، مقولات تراژیك را از یك شناخت محدود به شناختی جامع از کل واقعیت جهانی مبدل کند بلکه وظیفه فلسفه آن است که زبان به رمز و نشانه ها کشف نماید ، زبانی که به گوش آشنا باشد و شنیده شود . به همین دلیل است که اسطوره ها ، تخیلات ، رویاها و قصه هائی که از الهامات تراژیکی بر می خیزند کاملاً این ظرفیت را دارند که حقیقت را دارا باشند و آشکار نمایند و به گوش و هوش مخاطب برسانند بدون اینکه هویت شناور و آزاد آنها از بین برود .
اگر بینش اصیل تراژیك بدون هیچ تخدیری حفظ شود پیشاپیش گوهره فلسفه را نیز در خود دارا است : حرکت ، سئوال ، گشایش اندیشه ، احساسات ، حیرت ، حقیقت و فریب زدائی .
فلسفه همواره به معرفت تراژیك رجوع می کند همچون رجوع به چیزی که به لحاظ بینش و تجربه بسیار بکر و بنیادی و بی پایان است . فلسفه می تواند ماهیت اندرونی خود را بواسطه بینش تراژیکی مثلاً شکسپیر احساس کند بدون اینکه بتواند آنرا هویت کلامی بخشد . ولی فلسفه منکر آن است که این کنترل را در اصطلاح محکمی چون " فلسفه تراژیك زندگی " تجسم بخشد .
ارزش دیدگاههای چندگانه ای که ما به معرفت تراژیکی داده ایم مثل جامعیت ، انشقاق و اتحاد ، جملگی چهار چوبی را ارائه می دهند که در درون آن معرفت تراژیکی بایستی تفسیر شود . تراژدی هنگامی سر بر می آورد که چند گانگی وجود داشته باشد و آنجائی که نتایجش بصورت تشنج و نبرد مشهود گردد، برای اثبات چنین ادعائی نیازی به استنتاج منطقی نیست بلکه بطور بسیار ساده نیاز به روشن نمودن آن چیزی است که پیش روی ما قرار دارد . این شکست در رسیدن به اتحاد و یگانگی زیر بنای همه خرابی ها و تباهی هاست که همه جا در اطراف خود می بینیم . زیرا یگانگی در کالبد هستی موقتی ما به شکست می انجامد و این شکست در نظر ما صورت تراژیك می گیرد . این به مانند آن است که بگوئیم تراژدی امری مطلق نیست بلکه امری متعلق به پیش زمینه زندگیست . تراژدی نه متعلق به قلمرو تعالی (ترانسدانس) است و نه اساس هستی می باشد بلکه متعلق به جهان حواس و زمان است .

۱–ریشه حقیقت در فلسفه

حقیقت در جریان فلسفی ریشه دارد و از آن جریان حاصل می آید .
دیدیم که معرفت تراژیك در تقابل با جستجوی انسان برای حقیقت است و دو حالت دارد : زیستن و خطا کردن و یا به حقیقت رسیدن و مردن . ولی جریان تفاسیر بعدی است که این وضع را بطور نادرست در این دو حالت جامع و بیروح و اجتناب ناپذیر توصیف می کند در حالیکه این دوگانگی در ذات گسترده معرفت

تراژیکی وجود ندارد . برخلاف عظمت غم انگیز این انتخاب دسته بندی دیگری را پیش روی می نهیم : حقیقت به تمام و کمالش ، چه بعنوان منشأ مرگ و یا بستر آرامش ، در عرصه زندگی دنیوی و در کالبد زمـان قابـل وصـول نیسـت . در چهـار چـوب زمـان همـواره حقیقـت ، چیـزی در راه اسـت و حتـی در معجزه آساترین تجلیاتش نیز به کمال آشکار نمی شود و هرگز از این اصل بنیادینش منحرف نمی گردد – این همان وضعی است که اندیشه فلسفی در عرصه آن می تواند صادق باقی بماند و رشد کند .
معرفت تراژیك در اندیشه باز و وسیعی که دارد هنوز هم این مسیر اصلی اش را ترك نکرده است . ولی پذیرش حقیقتی نسبی بجای حقیقتی مطلق بخودی خود یك انحراف عظیم تراژیك است و انتقادی بجا برای معرفت تراژیك محسوب می شود .
هر حقیقتی را که ممکن است کامل بدانیم به هنگام فروپاشی ما به ناگاه ناحق بودنش به اثبات می رسد .

۲–راه و حرکت

از آنجائی که هیچ حقیقت کاملی در چهار چوب زمان وجود ندارد حرکت ما بسوی آن بخودی خود تنها روشی است که حقیقت می تواند بواسطه آن به کمالش در هستی انسان نائل آید . فراگیری بی انتهای حقیقت در جریان درونی خویش کمالی را تجربه می کند که هرگز پایانی ندارد .
تنها ایده ای که ما را از طریق کل منطق فلسفی هدایت می کرده است اندیشه آن متفکری بوده که در بین راه ساقط نشده و از اصل معرفت تراژیکی غافل نگردیده و خود را فریب نداده است . او بر آنچه که می داند و نمی داند آگاه است . او به دام پرستش دروغی که همانا حقیقت مطلق و کامل نامیده می شود نمی افتد . او با معنای حقیقت با تمام صداقتش در همه مراحل زندگی زیسته است . او همواره در روابطی که مستمراً عمیق تر می شود حضور دارد و درگیر است .
این سیمای یك زندگی با عظمت و پاك است : تحمل کردن ابهاماتی که در حرکت و در راه حقیقت وجود دارد و تابانیدن نور معرفت در مسیر این راه ؛ در شك ها باز ایستادن ؛ و اثبات کردن ظرفیت لامتنهاهی عشق ، و تصدیق نمودن امید به رستگاری .

پایان